

Koortz: Ueber Personificationen Psychologischer Affekte in der Spaeteren Vasenmalerei. 1874


VE RI
TAS

Herrn Furtwängler
z. fr. Erg. ... 14.3.74
d. V.

UEBER

PERSONIFICATIONEN

PSYCHOLOGISCHER AFFEKTE

IN DER SPÆTEREN

VASENMALEREI

VON

GUSTAV KOERTE.

BERLIN.
FRANZ VAHLEN.
1874.


HARVARD COLLEGE
May 7, 1909
LIBRARY

SEINEM LEHRER

HEINRICH BRUNN

IN DANKBARER VEREHRUNG

ZUGEEIGNET.

Wir sind gewohnt, die Gesammtheit der späteren Vasenmalereien, welche der Hauptmasse der Funde nach, freilich zu eng, als unteritalische bezeichnet zu werden pflegen, den früheren mit schwarzen sowie rothen Figuren strengen Stils in bestimmter Weise gegenüberzustellen. In der That rechtfertigt der künstlerische Charakter derselben diese Scheidung. Denn an Stelle eines Stils, der an Silhouette oder an Relief erinnert, tritt eine Behandlung, die wir im Wesentlichen mit einem Worte als eine malerische bezeichnen dürfen.

Nicht weniger entschieden aber als im Stil zeigt sich die Verschiedenheit der späteren Vasenmalerei auch in der Auffassung und Wahl der dargestellten mythologischen Stoffe. Die ältere Vasenmalerei begnügt sich mit einfach erzählender Darstellung des mythologischen Faktums in meist typischer Form, die späteren Vasenmaler suchen jeden Gegenstand als Ausfluss des besonderen Charakters der handelnden Personen psychologisch zu motiviren. Dieser Absicht aber dient nicht nur die verfeinerte Charakteristik der handelnden Figuren selbst, sondern vor Allem ein ausgedehntes System von Nebenfiguren göttlicher und halbgöttlicher Art. Meist sind dieselben von der eigentlichen Handlung vollkommen abgelöst und oft auch äusserlich von ihr geschieden, indem sie von einem erhöhten Standpunkt herab oder wie vom Hintergrunde aus der Handlung zuschauen. In den Vasen unteritalischen Lokalstiles finden wir häufig ganze Reihen von Göttergestalten in letzterer Weise der Handlung beigefügt.

1

Die Verknüpfung dieser Gestalten mit der Handlung ist rein aus der Reflexion der Künstler hervorgegangen. Sie bedienten sich ihrer allgemein, um dem Verständniss des Beschauers zu Hülfe zu kommen, ihn auf die Motive und die tieferen Bezüge der Darstellung hinzuweisen und dieser dadurch ein erhöhtes Interesse zu verleihen. In der älteren Vasenmalerei stehen die der Handlung beigefügten Götter stets in irgend einem mythologischen Zusammenhang mit derselben. Sie nehmen als Schutzgötter für ihre Helden Partei, oder ihre Anwesenheit ist durch das Lokal des Vorgangs bedingt, oder sie dienen dazu, die Bedeutung des Dargestellten hervorzuheben, das Walten der Gottheit, des Schicksals im weiteren Zusammenhang der Handlung zu bezeichnen.

Die späteren Vasenmaler drücken durch ihre Göttergestalten ausserdem Gedanken und Beziehungen aus, welche von dem Mythus in seiner einfachsten, nur auf das Thatsächliche gerichteten Form ganz unabhängig sind. Wir erkennen in dieser veränderten Stellung der Künstler zum mythologischen Stoff deutlich den Einfluss der von ihnen benutzten poetischen Quellen. Während die älteren Vasenbilder nach Wahl und Auffassung der Stoffe durchaus auf das Epos als Quelle hinweisen, erkennen wir in den späteren eine durch Lyrik und Tragödie bestimmte Darstellungsart.

Im Gegensatz zu dem einfach erzählenden Charakter des Epos stellen sich die lyrische und dramatische Poesie über ihren Stoff und bilden ihn nach bestimmten Gesichtspunkten hin durch.

Wir können die veränderte Auffassungsart der späteren Vasenmalerei am besten verfolgen an Stoffen, welche auch auf den älteren Vasen häufig dargestellt sind. Betrachten wir z. B. die Darstellungen von Peleus' Ringkampf mit Thetis.

Auf den älteren Bildern sind nur solche Nebenfiguren zugegen, welche in unmittelbarem mythologischen Zusammen-

hang mit dem Vorgang stehen: Nereus, Nereïden, Chiron, der Berather des Peleus bei dem schweren Unternehmen, endlich Hermes, hier wie so häufig in der älteren wie der späteren Vasenmalerei der Repräsentant des: „Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή." Die späteren Darstellungen zeigen ausser diesen Figuren oder statt ihrer Aphrodite, Eros[1]) und mehrfach Aphrodites Gefährtin, Peitho[2]).

Der Künstler will damit andeuten, dass die Liebe das treibende Motiv des Vorgangs ist, eine Auffassung, welche im Gegensatz zu der des alten Epos steht, — dort wird in der Verbindung des Peleus und der Thetis nur der Rathschluss der Götter erfüllt, welchem sich die Göttin nur gezwungen und auch Peleus nur aus Gehorsam fügt — dagegen durchaus dem Geiste der lyrischen Poesie entspricht. (Catull, carm. 64.) Nur der Deutlichkeit wegen scheinen die späteren Vasenmaler, welche dieser lyrischen Auffassung folgen, an dem alten Schema des Ringkampfes noch festgehalten zu haben. Eigentlich widerspricht der Kampf ja dem durch Aphrodites Anwesenheit angedeuteten Motiv[3]).

An die lyrische Poesie und ihre Art, mythologische Parallelen zu dem behandelten Stoff zu ziehen, erinnert es uns, wenn Zeus und Ganymed beim Parisurtheil, oder bei dem feierlichen Opfer zugegen sind, welches dem Wettfahren des Pelops und Oenomaus vorangeht. In jener Darstellung wird

[1]) Overbeck Heroengal. VII, 8; VIII, 5 (Unteritalien); Stephani C. R. p. 1870 Taf. IV, 3 (Krim).

[2]) Overbeck VIII, 1 (Athen); Salzmann, nécropole de Camirus: Thetis wird von Peleus im Bade überrascht in Gegenwart ihrer Gespielinnen, der Aphrodite, des Eros und d. Peitho. In diesem Bild ist der mythische Vorgang gleichsam nur die Einkleidung einer genrehaften Liebesscene.

[3]) In der That zeigt ein erheblich späteres Monument, die sog. Portland-Vase, (Overbeck Heroengal, VIII, 9), die Consequenz dieser veränderten Auffassung des mythischen Vorganges. Thetis streckt dem Peleus freundlich und ermuthigend die Hand entgegen.

der Beschauer durch die bezeichneten Gestalten an den Schauplatz des Vorganges, den Ida, erinnert, in dieser bilden Zeus und Ganymed eine Parallele zu dem Liebespaar Poseidon und Pelops.

Es würde zu weit führen, für alle die Bezüge, welche die Vasenmaler durch hinzugefügte Göttergestalten andeuten, Belege anzuführen. In demselben Maasse wie die lyrische Poesie veranlasste natürlich auch die Tragödie zu dieser Art der Darstellung und werden wir im Verlaufe der Untersuchung eine Reihe von Beispielen finden.

In Bezug auf die Deutung besteht ein Wechselverhältniss zwischen den Göttergestalten und der eigentlichen Handlung. Einerseits wird die Handlung durch die anwesenden Götter erklärt, indem dieselben uns auf die Motive des dargestellten Vorgangs, Vergangenheit und Zukunft der Helden hinweisen und uns dadurch häufig eine Andeutung über den Mythenkreis geben, welchem die Darstellung angehört. Andererseits erkennen wir in vielen Fällen erst durch die richtige Erklärung derselben und durch Verfolgung des mythologischen Ideenkreises, welchem sie angehört, warum gerade diese Götter der Handlung beiwohnen. Manche Bezüge müssen uns freilich dunkel bleiben, weil wir die der Darstellung zu Grunde liegenden Versionen des Mythus nicht kennen.

Oft ist auch der Zusammenhang der Götter mit der Darstellung ein ziemlich loser (besonders bei den am häufigsten hinzugefügten Göttern: Aphrodite, Eros, Hermes etc.), häufig auch wohl völlige Gedankenlosigkeit der Künstler anzunehmen. Hat aber die dargestellte Handlung einen bestimmt ausgesprochenen Charakter und ist das Verhältniss der einzelnen Figuren zu einander klar, so ist bei der Deutung auch auf die anwesenden Götter Rücksicht zu nehmen und ein be-

stimmter Bezug derselben zur Handlung vorauszusetzen. Der ganze Gegenstand harrt noch einer umfassenden, systematischen Behandlung.

Ausser den Göttern treten aber auf den Vasen unseres Stils noch eine Reihe von andern, dämonischen Wesen auf, welche offenbar demselben Streben nach näherer Erklärung und psychologischer Motivirung der dargestellten Handlung dienen. Einige dieser Gestalten sind durch Inschriften als Personifikationen der wahnsinnigen Wuth (Mania, Oistros), oder der Verwirrung des Sinnes durch die Gottheit (Apate) bezeichnet. Andre ähnliche Gestalten fordern dieselbe Bezeichnung nach der Natur der unter ihrem Einfluss vorgehenden Handlung. In der Benennung dieser letzteren nun weichen die verschiedenen Erklärer erheblich von einander ab[1]). Es scheint von Interesse für die Geschichte der Ideen in der Vasenmalerei, und damit der alten Kunst überhaupt, zu untersuchen, in wie weit wir berechtigt sind, Personifikationen psychologischer Affekte in der Vasenmalerei auch ohne Inschriften anzunehmen und ihre Bedeutung aus dem Wesen der dargestellten Handlung näher zu definiren.

Im Folgenden soll versucht werden, durch eine zusammenhängende Behandlung allgemeine Principien für die Deutung der bezeichneten Gestalten zu gewinnen und den Kreis derselben bestimmt zu fixiren.

Ehe wir aber zur Betrachtung der Monumente selbst übergehen, ist es unsere Aufgabe, zu prüfen, in wie weit in

---

[1]) Eine kurze Zusammenstellung gab Stephani C. R. p. 1862 p. 144 ss. Die meisten Darstellungen sind auch behandelt bei Rosenberg: Die Erinyen. Berlin 1874., und endlich bei H. Dilthey: Arch. Z. 1873 p. 78 ff. — Abweichende Ansichten, welche wir im Folgenden zu entwickeln versuchen, ergeben sich aus der zusammenhängenden Betrachtung, und wir können daher von einer jedesmaligen Erwähnung und Bekämpfung der Behauptungen Andrer Abstand nehmen.

der griechischen Litteratur die hier in Betracht kommenden Ideen entwickelt sind, namentlich aber, in wie weit sie zur Ausbildung von Personifikationen psychologischer Affekte geführt haben.

Die Personifikationen psychologischer Affekte in der Litteratur.

1. Lyssa, Mania, Oistros.

In mehreren Mythenkreisen finden wir die Erzählung, dass die Götter einen Schuldigen oder ihnen Verhassten mit Wahnsinn schlagen, dass er selbst durch die im Wahnsinn begangenen Handlungen die göttliche Strafe an sich vollstreckt. Der psychologische Affekt der Wuth erscheint als etwas von aussen in den Menschen Hineingetragenes, das ihm feindlich gegenübersteht, als eine dämonische Gewalt, die sich seiner bemächtigt. Aus dieser Anschauung entstand die Schöpfung eines besondern Dämon, der personificirten Wuth, Lyssa, welche auf Geheiss eines Gottheit ihr Opfer ergreift und es zu entsetzlichen Thaten antreibt. Die personificirte Lyssa giebt ein plastisches Bild des ausbrechenden verderblichen Wuth nach göttlichem Willen.

Aeschylus brachte in seinem Xantrien, dem dritten Stück der Pentheus-Trilogie die Lyssa auf die Bühne. Aus ihrer Rolle sind uns einige an die Bacchantinnen gerichtete Worte erhalten[1]).

---

[1]) Dindorf poetae scen. gr. fr. 165. Suidas s. v. *ὀκτώπουν*: *Ἐν δὲ ταῖς Αἰσχύλου Ξαντρίαις ἡ Λύσσα ἐπιθειάζουσα ταῖς Βάκχαις φησίν·*

Vollständiger lernen wir Lyssa aus einem erhaltenen Stück, Euripides' Hercules furens, kennen. Dort erscheint sie (v. 843 ff.) von Iris geleitet auf dem Theologeion und Iris verkündet den Zweck ihrer Sendung, den Herakles auf Heras Befehl mit Wahnsinn zu schlagen. Lyssa selbst empfindet Mitleid mit dem unschuldigen Helden, den sie verderben soll, und versucht vergebens, Iris umzustimmen. Von dieser barsch abgewiesen, stürzt sie sich dann hinab in die Brust des Herakles. Sie selbst bezeichnet sich als die Tochter des Uranos und der Nyx, und vergleicht die Schnelligkeit und Macht ihres Ansturmes mit den Wogen des Meeres, dem Erdbeben, dem Blitzstrahl. Der Chor entwirft eine grausige Beschreibung von ihrer Erscheinung: *βέβακεν ἐν δίφροισιν ἁ πολύστονος, | ἅρμασι δ' ἐνδίδωσι κέντρ' ἐπὶ λώβᾳ | Νυκτὸς Γοργὼν ἑκατογκεφάλοις | ὄφεων ἰαχήμασι, Λύσσα μαρμαρωπός* (v. 880 ss.).

Bei Euripides (Bacchae v. 977) werden die Bacchantinnen, welche den Pentheus zerreissen sollen, *Λύσσας κύνες* genannt. Diodor IV, 11 in der Erzählung vom Wahnsinn des Herakles (welchen er nach dem Spruch der Pythia, Herakles müsse dem Eurystheus dienen, eintreten lässt), denkt ebenfalls offenbar an das Auftreten der personificirten Lyssa, wie er es aus der Tragödie kannte; seine Worte: *"Ηρα μὲν ἔπεμψεν αὐτῷ Λύσσαν, ὁ δὲ τῇ ψυχῇ δυσφορῶν εἰς μανίαν ἐνέπεσεν* weisen bestimmt auf diese Annahme.

Auch unter den *ἔσκευα πρόσωπα* der Tragödie (Pollux Onomast. IV, 142) ist Lyssa mit aufgeführt.

Der durch das Auftreten der Lyssa herbeigeführte Zustand wird als *λύσσα* und *μανία* bezeichnet (Herc. fur. 866,

ἐκ ποδῶν δ' ἄνω | ὑπέρχεται σπαραγμὸς εἰς ἄκρον κάρα | κέντημα Λύσσης σκορπίου βέλος λέγω. Nach Lobeck's unzweifelhafter Conjektur (zu Sophocl. Aias 103) ist nämlich *Λύσσης* statt *γλώσσης* zu lesen.

878, 1137, 1189. Diodor IV, 11). H. f. 1144 fragt Herakles: *ποῦ δ' οἶστρος ἡμᾶς ἔλαβε, ποῦ διώλεσε*, wo *οἶστρος* also ganz der Bedeutung von *λύσσα* entspricht. *Μανία* bezeichnet mehr den Zustand des Wahnsinns, *λύσσα* und *οἶστρος* die plötzlich ausbrechende rasende Wuth. Damit hängt es wohl zusammen, dass *Μανία* nur bei dem späten Quintus Smyrnaeus personificirt ist (V 452 ff.), während sie unter den *ἔκσκευα πρόσωπα* bei Pollux fehlt. Charakteristisch für Quintus Smyrnaeus ist die Art, wie er die Personifikation der Wuth einführt: Athene flösst dem Böses sinnenden Aias die *λύσσα* ein und nachdem er in diesem Affekt die Heerden gemordet, heisst es: *καὶ τότε οἱ Τριτωνὶς ἀπὸ φρενὸς ἠδὲ καὶ ὄσσων | ἐσκέδασεν Μανίην βλοσυρὴν πνείουσαν ὄλεθρον | ἣ δὲ θοῶς ἵκανε πότι Στυγὸς αἰπὰ ῥέεθρα* etc. Gegenüber der plastischen Schilderung des Euripides, wie Lyssa sich mit Blitzesschnelle in die Brust des Herakles stürzt, erscheint diese des Quintus als frostiges Spiel mit einem von Alters her überkommenen, nun in phantastischer und geschmackloser Weise angewendeten mythologischen Apparat.

Oistros tritt in der erhaltenen Litteratur unsres Wissens nirgends als Personifikation auf. Dass auch er eine tragische Person war, erfahren wir aus Pollux (l. c.).[1]).

2. Ate, Apate.

Alle diejenigen Vorgänge im menschlichen Gemüth, denen unnatürliche und verderbliche Thaten entspringen, erschienen

[1]) Dilthey Arch Zeit. 1873 p. 89 erkennt eine solche Personifikation des *οἶστρος* bei Philostr. imagines I, 18: *τὸν δὲ οἶστρον προσβακχεύσας ταῖς γυναιξὶν* etc. Die angeführten Worte heissen aber nur: „Die bacchische Wuth der Weiber anschürend". Hätte ausserdem der Rhetor den personificirten Oistros auf seinem Gemälde gesehen, oder in einem erdichteten Bild angenommen, so würde er nicht verfehlt haben, auf dessen Erscheinung und den furchtbaren Eindruck hinzuweisen.

dem Griechen als unnatürlich und darum als von aussen hineingetragen. Die Götter sind es, welche den Sinn des Menschen verwirren, so dass er Entschlüsse fasst und Handlungen ausführt, welche ihm verhängnissvoll werden. Der Betroffene wird sich dieser göttlichen Einwirkung nicht sofort bewusst, erst nachdem er durch eine Kette von Handlungen ins Netz des Unheils gerathen ist, sieht er ein, wie sie alle aus einer unbegreiflichen Verblendung des Sinnes, einer Selbsttäuschung hervorgegangen sind, die er nun als das Werk einer höhern, dämonischen Macht erkennt. Das ist die uralte Vorstellung der Griechen von der Bethörung durch die Götter, der ἄτη. Ἄτη bezeichnet ausserdem auch das aus der Bethörung hervorgegangene Unheil und Verderben. Eine Schuld ist nicht nothwendig mit dem Auftreten der ἄτη verbunden, sie ist ein allgemeines Prinzip der Weltregierung, ein Mittel in der Hand der unabänderlichen Εἱμαρμένη. Häufig erscheint die ἄτη allerdings auch als Strafmittel in der Hand der Götter[1]). Es wiederholt sich hier nun derselbe Process, den wir bei Lyssa angenommen haben.

Der dem Menschen verderbliche, ihm gleichsam feindlich gegenüberstehende psychologische Affekt wird als besonderer Dämon gedacht, welcher nach dem Willen der Götter das menschliche Gemüth ergreift. Die personificirte Ate ist die Verkörperung der in jedem einzelnen Fall verschiedenen Vorgänge im menschlichen Gemüth, welche zu verderblichen Entschlüssen und Thaten Anlass geben. Wir wollen, was bisher noch nicht geschehen, diejenigen Stellen, an welchen Ate

[1]) Für die Darstellung der Entwickelung und Ausbreitung der Vorstellung von der ἄτη können wir verweisen auf Lehrs, Populäre Aufs. aus d. Alterth. p. 223 ff. u. Eichhoff, Ueber einige religiös-sittliche Vorstellungen aus dem klassischen Alterth. 2. Ate. (Programm des Gymnasiums in Duisburg 1846.) Die ethische Seite der ἄτη, als Strafe für die Sünde, ist von beiden entschieden zu stark betont.

personificirt ist, zusammenstellen. Zu bemerken ist, dass Ἄτη in der allgemeinen Bedeutung „Unheil“ nicht personificirt ist. Stets wird durch Epitheta der Charakter dieses Unheils als aus einer Bethörung des Sinnes entsprungen hingestellt.

Schon bei Homer wird Ἄτη als Göttin bezeichnet. Agamemnon (Il. 19, 90) entwirft folgende Schilderung von ihr: θεὸς διὰ πάντα τελευτᾷ | πρέσβα Διὸς θυγάτηρ Ἄτη ἣ πάντας ἀᾶται | οὐλομένη· τῇ μέν θ' ἁπαλοὶ πόδες οὐ γὰρ ἐν οὔδει | πίλναται, ἀλλ' ἄρα ἥ γε κατ' ἀνδρῶν κράατα βαίνει etc. Er entschuldigt sich wegen seines Benehmens gegen Achill, das ihm durch die daraus entstandenen Folgen als Ausfluss des Wirkens der Ate erscheint (ebd. v. 86 ff.): ἐγὼ δ' οὐκ αἴτιός εἰμι | ἀλλὰ Ζεὺς καὶ Μοῖρα καὶ ἠεροφοῖτις Ἐρινύς | οἵ τέ μοι εἰν ἀγορῇ φρεσὶν ἔμβαλον ἄγριον Ἄτην. Zeus, Moira und Erinys sind hier die Urheber der Bethörung, welche die Ἄτη aussenden. Auch sonst ist Erinys bei Homer mehrfach als Wächterin über das Gleichgewicht der Dinge bezeichnet, also wesentlich gleich Moira. So in der Erzählung von den Töchtern des Pandareos (Od. 20, 66—78) und der von dem weissagenden Ross des Achill, Xanthos (Il. 19, 418). In ähnlichem Sinne ist Erinys Urheberin der gefahrvollen und schlecht endenden Expedition des Melampus (Od. 15, 233); sie blendet ihm das Gemüth durch die βαρεία Ἄτη: εἵνεκα Νηλῆος κούρης Ἄτης τε βαρείης | τήν οἱ ἐπὶ φρεσὶ θῆκε θεὰ δασπλῆτις Ἐρινύς.

Ate ist hier wie in der oben angeführten Stelle das Werkzeug, dessen sich die Erinys bedient.

Ein poetisches Bild von dem Auftreten der Ate giebt Il. 9, 504. Ate, kräftig und flink, eilt den lahmen Λιταί (reuige Bitten) voraus und schädigt die Menschen. Nur die nachfolgenden Bitten vermögen die Folgen abzuwenden; wer sie verschmäht, an den bitten sie Zeus, die Ate dauernd zu fesseln.

Bei Hesiod ist Ate in demselben Sinn wie bei Homer als Tochter der Eris und verwandt mit der *Δυσνομία* aufgeführt (Theog. 230).

Wie die ganze Vorstellung der *ἄτη* bei den Tragikern vorzüglich ausgebildet ist, so finden wir bei ihnen auch die personificirte Ate häufig, und zwar am häufigsten bei Aeschylos. Vorwiegend ist hier die Bedeutung der Ate als Vollstreckerin des göttlichen Strafgerichts.

Die furchtbare Natur der Ate ist geschildert: Choeph. v. 69: *διαλγὴς δ' Ἄτα | διαφέρει τὸν αἴτιον παναρκέτας νόσου βρύειν.* Ihr Einfluss wird allgemein als ein furchtbares Unglück bezeichnet, wie Pers. 1006: *πάγκακον οἷον δέδρακεν Ἄτα.* (Vgl. Hermann zu v. 978.) Andere Stellen geben genauere Schilderungen von dem Wesen und Wirken der Ate.

Sie umschmeichelt ihr Opfer, bis sie es in das Netz des Verderbens gelockt hat. Niemand kann sich ihrer Macht entziehen[1]). Durch Epitheta wie *λαθραῖος* (Ag. 1230), *ταχεῖα* (ibid. 1124) wird die Art ihres Wirkens bezeichnet. Ein schönes Gleichniss (Ag. 735) schildert die Natur der Ate unter dem Bilde eines jungen Löwen, welcher von klein auf im Hause, plötzlich einmal seine natürliche Wildheit offenbart; von ihm kann dann gesagt werden, dass er „als ein Priester der *Ἄτη* auf göttlichen Rathschluss aufgezogen ist", d. h. dass die Gottheit den Sinn seiner Herren verwirrt hat, ihn zu ihrem eigenen Verderben aufzuziehen. (Das Gleichniss ist hier auf Paris angewendet, der den verblendeten Troern die Quelle allen Unheils wird.)

---

[1]) Pers. 94 ff.: *δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ | τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει; | τίς ὁ κραιπνῷ ποδὶ πηδή | ματος εὐπετέος ἀνάσσων; | φιλόφρων γὰρ παρασαίνει | βροτὸν εἰς ἄρκυας Ἄτα.* Die letzten Worte sind jedenfalls so zu lesen, statt *ἀρκύστατα.* Der Scholiast wenigstens las so, denn er führt die homerischen Stellen über Ate an. *Ἀπάτη θεῶν* ist die Umschreibung von *Ἄτη* = Betrug, Bethörung durch die Götter.

Peitho, die Ueberredung, welche den Sinn des Menschen bethört, die *ἄτη* vermittelt, kann in poetischer Weise als eine Tochter der Ate bezeichnet werden (Ag. 386). Uebermuth ruft die Ate wach[1]) und sie ist es, welche die Flüche des Vaters an Eteokles und Polyneikes erfüllt, indem sie die Brüder zu dem unseligen Zweikampf treibt[2]).

Als rächende, strafende Macht wird Ate auch neben Dike und Erinys genannt[3]). Agamemnon fesselte, nach Klytaemnestra, die *δολία Ἄτη* an sein Haus (Ag. 1521), indem er die Artemis beleidigt und dann sein Kind ihr zum Sühnopfer bringt. Jener erste Akt war Werk der Ate, die seitdem an den Thäter gefesselt ist. Klytaemnestra stellt sich selbst als Werkzeug der Ate dar, indem sie deren strafendes Werk an Agamemnon durch seine Ermordung gekrönt habe. In der Bedeutung als Rächerin des Frevels wird Ate auch den Unterirdischen beigezählt[4]).

In den wenigen Stellen des Sophocles, wo Ate personificirt ist, ist sie nicht als Rächerin einer Schuld bezeichnet. Mehrere *Ἆται* werden genannt in einem Fragment des Tereus (Dindorf 519), entsprechend den mannigfachen Arten, in denen sich die gottgesandte Bethörung beim Menschen äussert.

---

[1]) Ag. 763 *φιλεῖ δε τίκτειν ὕβρις . . . . . . ὕβριν . . . δαίμονά τε τὰν ἄμαχον ἀπόλεμον ἀνίερον | θράσος μελαίνας μελάθροισιν Ἄτας, | εἰδομέναν τοκεῦσιν.* Der Singular in *δαίμονα* etc. *εἰδομέναν* zeigt, dass *θράσος Ἄτας* für *θρασεῖαν Ἄταν* steht. — Pers. 821: *ὕβρις γὰρ ἐξανθοῦσ' ἐκάρπωσε στάχυν | Ἄτας ὅθεν πάγκλαυτον ἐξαμᾷ θέρος.*

[2]) Sept. c. Th. 953: *τελευταῖαι δ' ἐπηλάλαξαν | Ἀραὶ τὸν ὀξὺν νόμον | τετραμμένου παντρόπῳ φυγᾷ γένους. | ἕστακε δ' Ἄτας τροπαῖον ἐν πύλαις, | ἐν αἷς ἐθείνοντο καὶ | δυοῖν κρατήσας ἔληξε δαίμων.*

[3]) Ag. 1432 (Klytaemnestra schwört): *μὰ τὴν τέλειον τῆς ἐμῆς παιδὸς Δίκην | Ἄτην τ' Ἐρινύν θ' αἷσι τόνδ' ἔσφαξ' ἐγώ.*

[4]) Orestes fleht, Choeph. 381: *Ζεῦ, Ζεῦ κάτωθεν ἀμπέμπων ὑστερόποινον Ἄταν.*

Herakles klagt, dass die blinde Ate (welche Schuldige und Schuldlose gleichmässig erfasst) auch ihn verderbe[1]).

Ihr Auftreten wird auf die Veranlassung der Moira zurückgeführt[2]); Ate dient, den Willen des Schicksals zu erfüllen. In diesem Sinn bethört sie auch Herakles, das Gewand der Deianeira anzulegen.

Kreon bezeichnet (Antig. 533) die Antigone und Ismene als zwei *Ἄται* für sein Haus, d. h. sie arbeiten wie zwei Atae heimlich, im Verborgenen am Sturze seines Hauses, bis sich eines Tages ihr unheilvolles Wirken an dem Erfolg offenbaren wird. Oedipus selbst nennt (Oed. Colon. 532) seine Töchter *δύο Ἄτα*: die im unseligen Bunde mit seiner eigenen Mutter erzeugten Töchter erscheinen ihm als zu seinem Verderben gesandt.

Noch seltener erscheint die personificirte *Ἄτη* bei Euripides. Helena wird als eine Ate für die Troer bezeichnet (Androm. 103); von den Trojanern, welche jubelnd das hölzerne Pferd in die Stadt ziehen, heisst es: *κεχαρμένοι δ' ἀοιδαῖς δόλιον ἔσχον Ἄταν* (Troad. 530). Die Annahme der Geschenke Medeas durch die Kreusa wird als Folge des Wirkens der Ate bezeichnet, welche die unglückliche Jungfrau ins Verderben stürzt (Medea 989).

Bei Nonnus Dionys. XI 113 ff. überredet Ate den Liebling des Dionysos, Ampelos, sich auf einen Stier zu setzen, auf welchem er seinen Tod findet. Quintus Smyrnaeus spricht von Ate als der Rächerin unverschämter Rede[3]).

Eine Umschreibung von *ἄτη* ist, wie wir gesehen haben,

---

[1]) Trach. 1103: *νῦν δ' ὧδ' ἄναρθρος καὶ κατερρακωμένος | τυφλῆς ὑπ' Ἄτης ἐκπεπόρθημαι τάλας.*

[2]) Trach. 851: *ἁ δ' ἐρχομένα Μοῖρα προφαίνει | δολίαν καὶ μεγάλαν Ἄταν.*

[3]) I, 735: *ἔστι Θέμις καὶ γλῶσσαν ἀναιδέα τίνυται Ἄτη | ἥτ' ἀεὶ μερόπεσσιν ἐπ' ἄλγεσιν ἄλγος ἀέξει.*



ἀπάτη θεῶν. Unter den ἔκσκευα πρόσωπα der Tragödie (Pollux ὀνομ. IV, 142) wird nun auch Ἀπάτη aufgeführt, während Ate fehlt. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Apate in der Tragödie im Sinne der Ate auftrat, einer ganz besonders tragischen Gestalt[1]). Da jeder Betrug auf Seiten des Betrogenen mit einer Selbsttäuschung verbunden ist, so ist der Uebergang von der Bedeutung: Betrug zu der: „Selbsttäuschung unter göttlicher Einwirkung" leicht gegeben.

Bei Hesiod erscheint Apate unter den Töchtern der Nacht neben Φιλότης, Γῆρας, Ἔρις als Personifikation des Betruges. Einige Stellen aus späteren Autoren, wo Ἀπάτη in diesem, oder dem Sinne der Ate vorkommt, hat Stephani C. R. p. 1862, p. 137 u. 1864 p. 108 nachgewiesen. Wir wollen sie der Vollständigkeit halber hier ebenfalls mit verzeichnen. Bei Lesbonax declam. II, 31 (Orelli) heisst es von den Feinden der Athener: ἀπὸ Ἐρινύων καὶ Ἀπάτης δαιμόνων ἐλαυνόμενοι ἥκουσι, δίκην δώσοντες. Schon der Entschluss zu dem Feldzuge erscheint als die Folge göttlicher Bethörung des Sinnes und zugleich als Werk der Rachegöttinnen, welche die Frevler strafen. Eine poetische Schilderung der Apate, welche wesentlich der vom Wesen der Ate gleicht (Aesch. Pers. 94 ff.), giebt Dio Chrysostomus orat. IV, 114. Nach Proclus (scholia in Platonis Cratylum p. 116 Boissonade) hoben Ζῆλος und Ἀπάτη die neugeborene Aphrodite aus dem Schaum des Meeres empor. Bei Nonnus ist Apate Personifikation des Betruges; Hera borgt ihren Gürtel, um Semele zu berücken. Eine Erzählung, welche offenbar der der Ilias vom Gürtel der Aphrodite nachgebildet ist. In demselben Sinn erscheint Apate bei Lucian 51, 42

[1]) Zwei inschriftlich bezeichnete Darstellungen der Apate bestätigen, wie wir später sehen werden, diese Annahme, indem Apate dort nothwendig im Sinne der Ate zu fassen ist.

und 46 B, 33 (Bekker) und Fronto Epp. ad M. Caes. II, 8, 7. Dilthey, A. Z. 1873 p. 85, Anm. 3 fügt noch Anthol. Pal. IX, 172 hinzu. (*οὐδ' ἀλεγίζω | λοιπὸν τῆς Ἀπάτης, ἤλυθον ἐς λιμένα.*)

Wir erkennen aus den hier gesammelten Stellen, dass weder Ate noch Apate eigentlich mythologische Gestalten sind, sondern vielmehr Verkörperungen einer religiösen Vorstellung, welche sich durch das ganze Alterthum hinzieht. Die Beschreibungen vom Wesen und Wirken der Ate sind rein individuell, niemals hat sich ein fester Typus dafür ausgebildet, sondern der Dichter stattet das eine bestimmte Idee verkörpernde Wesen mit den Eigenschaften aus, welche ihm angemessen dünken. Dem entsprechend sind denn auch die Genealogien, je nach der Auffassung der einzelnen Dichter verschieden. In dem Sinne, dass Zeus, als der oberste Gott, vorzugsweis die Ate sendet, heisst sie seine Tochter, während sie bei Hesiod, ebenso wie Apate dem Geschlechte der schwarzen Nacht beigezählt wird

Naturgemäss muss sich die Bedeutung eines solchen Dämon häufig mit der verwandter Gestalten berühren. Namentlich ist dies der Fall mit den Erinyen. Wie diese ist Ate, zumal bei den Tragikern, vorzugsweise Rächerin des Unrechts, während andrerseits auch Erinys[1]) einige Male in erweiterter Bedeutung als Urheberin des Bösen überhaupt bezeichnet

[1]) Erinys als tückischer Dämon, welcher die Menschen mit trügerischen Hoffnungen täuscht, erscheint bei Soph. in einem Fragment des Teukros (Dindorf fr. 508): *ἡ δ' ἄρ' ἐν σκότῳ λαθοῦσά με | ἔσαιν' Ἐρινὺς ἡδοναῖς ἐψευσμένον.* Antig. 603 steht *φρενῶν Ἐρινύς* geradezu gleich Geistesverwirrung. Aeschylus Sept. c. Th. 574 wird Tydeus ein *Ἐρινύος κλητήρ*, Herold der Rachegöttin, genannt. Agam. 645 wird *παιὰν Ἐρινύων* von einer Trauerkunde gebraucht. Aehnlich heisst (Trach. 1052) das vergiftete Gewand des Herakles *Ἐρινύων ὑφαντὸν ἀμφίβληστρον* und nennt Aias (Soph. Aias 1034) das von Hector empfangene Schwert, weil es dem Besitzer Unglück bringe, ein Werk der Erinys.

wird. Dennoch kann nicht behauptet werden, dass der Begriff der Ate und der Erinyen sich decke. Ate bezeichnet ganz bestimmt eine Art der verderblichen (oft strafenden) Einwirkung auf das menschliche Gemüth. Sie treibt zu verderblichen Thaten, die Erinyen verfolgen den Frevler nach vollbrachtem Verbrechen. Darin, dass Ate auch strafend auftreten kann, liegt das Gemeinsame beider Vorstellungen.

Es kann ein und dieselbe Sache als Werk der Ate und der Erinyen genannt werden, so wird z. B. der Wechselmord des Eteokles und Polyneikes als ein Triumph der Ate bezeichnet (Aesch. S. c. Th. 953 ss.), während neben ihr auch die *Ἀραί* (die Vollstreckerinnen der Flüche des Vaters, Erinyen) frohlocken und an einer andern Stelle desselben Stücks (1055) die *Κῆρες*, *Ἐρινύες* als Zerstörer von Oedipus' Geschlecht bezeichnet werden.

In der That ist ja wegen der vorgefallenen Gräuel die Erinys an das fluchbeladene Haus gefesselt, andrerseits aber ist das eigentliche Princip des Unterganges des Geschlechts nach seiner Art und Weise (durch Bethörung des Sinnes) als *ἄτη*, der Sturz als Werk der personificirten Ate bezeichnet. Dasselbe gilt vom Schicksal des Oedipus. Dies kann in einer Auffassung als Werk der Erinys bezeichnet werden (Eur. Phoen. 1504), seiner besondern Natur nach aber als das der Ate.

Insofern die rasende Wuth als Folge göttlichen Zornes erscheint, ist auch die personificirte Lyssa ein strafender Dämon und als solcher den Erinyen verwandt. Der Unterschied liegt wiederum darin, dass Lyssa eine bestimmte Art der Aeusserung des Zornes der Gottheit vertritt, die Erinyen als selbständige Gottheiten über die Bestrafung des Unrechts überhaupt, namentlich der Blutschuld wachen. In der späteren griechischen und der römischen Poesie freilich sind, wie Rosenberg richtig sagt, die Erinyen ihres erhabenen,

göttlichen Charakters gänzlich entkleidet und zu Henkersknechten der Götter geworden. In dieser Zeit sind auch die Unterschiede zwischen Ate, Lyssa, den Erinyen vollständig verflacht.

Wir müssen desshalb gleich hier darauf hinweisen, dass diese Schriftsteller nicht als vollgültige Beweismittel herangezogen werden dürfen, wo es sich um Kunsterzeugnisse einer viel früheren Epoche handelt. Ist schon bei Benutzung singulärer Züge des Mythus aus diesen Autoren mit der grössten Vorsicht zu verfahren, so lange nicht methodisch untersucht ist, in wie weit sie nur Vorhandenes reproduciren oder selbständig erfinden, so ist es absolut unzulässig, für die Auffassung von Gestalten, wie Ate, Lyssa etc., wo es sich um Nachweisung derselben auf Vasenbildern handelt, Belege aus Nonnus und den lateinischen Dichtern als gleichwerthig mit den Zeugnissen des alten Epos und der Tragödie heranzuziehen [1]).

Die Vorstellung vom φθόνος θεῶν und vom personificirten Phthonos, dem Neid als einem Princip der Weltregierung, brauchen wir hier nicht ausführlich zu behandeln. In Betreff des letzteren ist auf die treffliche Zusammenstellung von Kekulé (Strenna festosa offerta a G. Henzen, Roma 1867) zu verweisen und für die Vorstellung vom φθόνος θεῶν überhaupt auf Lehrs, Pop. Aufs. p. 33 ff. u. Eichhoff Programm von Duisburg, 1846 1: „Vom Neide der Götter". Eine Darstellung mit der Inschrift

[1]) Wie Dilthey Arch. Zeit. 1873 S. 78 ff. in seinem noch mehrfach zu berührenden Aufsatz über eine Calenische Trinkschale thut, oder Stephani C. R. p. 1862 p. 144, Anm. 3., indem er einen Beweis für seine Benennung der dämonischen Gestalten auf den Lykurgus-Darstellungen (als Erinyen)

φθόνος ist, wie wir unten sehen werden, nicht als Personifikation des Neidaffekts, sondern als Eros zu betrachten, bei dem eine Art seines Wirkens inschriftlich hervorgehoben ist.

Monumente.

I. Personifikationen der wahnsinnigen Wuth.

Nur eine weibliche Personifikation dieses Affekts ist durch eine Inschrift bezeichnet und wollen wir von dieser bei unserer Betrachtung ausgehen.

Vase von Paestum mit der Künstlerinschrift des Assteas. Mon. dell Inst. VIII, 10, Annali dell' Inst. 1864 p. 323 ff. (Hirzel); vgl. Helbig, Bullett. dell' Inst. 1864 p. 134 ff.

Wir sehen in der Mitte des Bildes Herakles (Inschr.) in reicher, eigenthümlich unteritalischer Kleidung und Bewaffnung auf ein am linken Ende der Darstellung von Hausgeräthen aller Art angezündetes Feuer zueilen. Er hält einen Knaben in den Armen, der mit der Linken einen Gestus der Angst macht und die Rechte flehend zum Vater emporstreckt. Der starre, wüthende Ausdruck des Letzteren, seine gerunzelte Stirn zeigen, dass das Flehen des Kindes vergeblich ist und nichts es vor dem Feuertode retten wird. Rechts von dieser

---

Ovid, Met. XI, 14 anführt, wo es bei Erzählung von Orpheus' Tod durch die rasenden Bacchantinnen heisst: Modusque abiit insanaque regnat Erinys.

Gruppe flieht Megara (Inschr.) durch eine halbgeöffnete Thür davon. Den Kopf hat sie nach links zurückgewandt, in der Bewegung der Hände spricht sich Entsetzen und tiefer Schmerz auf die lebendigste Weise aus. Oben, in einer Art zweiten Stockwerks, das von Säulen getragen und durch Säulen in vier Felder getheilt ist, werden noch 3 Figuren mit dem Oberkörper sichtbar. Zunächst rechts Herakles' Mutter Alkmene (Inschr.), dann im dritten Felde sein Waffenträger Iolaos (I.), beide mit dem Ausdruck des Schreckens das Gesicht dem Herakles zugewandt. Das vierte Feld endlich nimmt eine weibliche Gestalt ein in reichgesticktem Chiton und Mantel, mit kurzem, krausem Haar. Ihr Blick ist starr und scharf auf Herakles gerichtet, beide Hände hält sie gespreizt gegen den Busen gedrückt. Der beigeschriebene Name *Μανία* lässt uns keinen Zweifel, dass wir die Personifikation des Wahnsinns, der Raserei vor uns haben. Mania hat dem Herakles den Wahnsinn eingeflösst und beobachtet nun gespannten Auges die Wirkung ihres Thuns. Der völlig erbarmungslose Ausdruck des Gesichts, der gewiss mit voller Berechnung zur Darstellung gebracht ist, macht die sonst sehr ansprechende Vermuthung Hirzels, dass in der Bewegung der Hände eine Regung des Mitleids (wie bei Euripides) ausgedrückt sei, zweifelhaft.

Dass Assteas die Personifikation der wahnsinnigen Wuth Mania und nicht Lyssa genannt hat, muss als zufällig bezeichnet werden. In der innern Bedeutung entspricht sie ganz der Lyssa und wir werden daher der Einfachheit halber die letztere Bezeichnung als die in der Litteratur ungleich häufiger angewendete im Folgenden allein gebrauchen.

Sehr merkwürdig ist die Art, wie der Künstler die Natur der Mania zur Anschauung zu bringen versucht hat[1]).

[1]) Mit Unrecht spricht Dilthey Arch. Zeitg. 1873 p. 88 unsrer Gestalt jede Charakteristik ab.

Der scharfe, stechende Blick, welcher innere Erregung verräth, die zusammengekniffenen Lippen, das kurze, struppige Haar, endlich der fast gänzliche Mangel des Busens sind Eigenthümlichkeiten, welche ohne Zweifel das Wesen der Mania andeuten sollen. In der That erhalten wir den Eindruck eines dämonischen, feindlichen Wesens, dessen Gesichtsausdruck vorzüglich zu einer Personifikation der wahnsinnigen Wuth passt. Wie in dieser Richtung die Vasenmalerei durch Technik und Vermögen der Maler beschränkt ist, zeigt die Vergleichung der beiden in ähnlicher Weise aufgefassten Eris-Gestalten der Vasen von Ruvo (in Karlsruhe nr. 36, Overbeck Heroengal. XI, 1) und Kertsch (Ermitage nr. 1807, Stephani C. R. p. 1861 pl. III., vgl. Brunn, troische Miscellen, Sitz. Ber. der bair. Akad. d. W., philol. histor. Kl. 1868 p. 58 ff.) Alle drei Gestalten geben bei bemerkenswerthen Verschiedenheiten im Einzelnen hauptsächlich das Bös- und Fremdartige wieder, was ja der Eris, wie der Lyssa zukommt. Eine noch schärfere Charakteristik, welche das Wesen der Eris und der Mania in durchaus verschiedener Weise verkörpert, überschreitet die der Vasenmalerei gesetzten Grenzen. Zur Ergänzung der Mittel des Künstlers dient die beigesetzte Inschrift.

Nach dem ganzen Charakter der Vasenmalerei und speciell dem der eigenthümlich unteritalischen sind Versuche, eine Gestalt in dieser Weise von innen heraus zu charakterisiren, sehr vereinzelt, und wir können weder eine Darstellung der Eris, noch der Mania nachweisen, welche eine ähnliche Auffassung zeigt. Die Vasenmaler konnten sich auch sehr wohl damit begnügen, die dämonische Natur der Personifikation der wahnsinnigen Wuth durch gewisse allgemein verständliche Kennzeichen anzudeuten, ohne sich auf eine Charakteristik von innen heraus einzulassen. Für die Darstellung dämonischer, dem Menschen feindlicher Wesen

aber hatte sich ein freilich ganz allgemeiner Typus gebildet. Schlangen in den Haaren oder Händen, wirres Haar, die Jägerinnentracht, Fackeln, κέντρον, endlich Beflügelung und in vielen Fällen zornig erregter Ausdruck des Gesichts sind einzeln oder zusammen Kennzeichen eines solchen dämonischen Wesens. Auch die Erinyen werden in dieser Weise dargestellt; ein ganz fester Typus existirt für sie nicht, sondern die Künstler wählten aus dem Vorrath gebräuchlicher Kennzeichen, zu deren Aufkommen das Kostüm der Bühne ohne Zweifel viel beigetragen hat, diejenigen aus, welche ihnen gerade passend erschienen. Die Annahme, dass alle Gestalten, welche eines oder einige dieser Kennzeichen tragen, als Erinyen zu deuten seien, wäre nur dann stichhaltig, wenn in der in Betracht kommenden Litteratur keine den Erinyen im Allgemeinen verwandten Gestalten von denselben in charakteristischer Weise unterschieden wären. Da nun, wie wir gesehen haben, in der Tragödie ein besonderer Dämon der rasenden Wuth, Lyssa, ausgebildet ist, so sind wir berechtigt, auch auf Vasenbildern, wo wahnsinnige Handlungen unter thätiger, oder, wie auf der Vase des Assteas, zuschauender Theilnahme einer dämonischen Frauengestalt vor sich gehen, in dieser die personificirte Lyssa zu erkennen. Um so mehr als uns zu dem im Allgemeinen unzweifelhaften engen Zusammenhang unsrer Klasse von Vasenbildern mit der Tragödie die Mania der Assteas-Vase (und der später zu erwähnende Oistros der münchener Medea-V.) einen direkten Beweis giebt, dass den Künstlern die Anschauung von der personificirten Wuth vertraut war. Die äussere Erscheinung der Lyssa war natürlich im Allgemeinen dieselbe wie die der Erinyen. Dadurch erklärt es sich vollständig, wenn Philostratus in der Beschreibung des Gemäldes mit dem Wahnsinn des Herakles (II, 23) sagt: Ἐρινὺν δὲ, ἢ ταῦτα ἴσχυσεν, ἐπὶ μὲν σκηνῆς εἶδες πολ-

λάκις etc. Der Rhetor begnügt sich, die bei Euripides auftretende Gestalt ihrem Aeussern nach einfach mit dem Gattungsnamen Erinys zu bezeichnen. Dass Lyssa und Erinys identisch seien, kann daraus nicht gefolgert werden, sondern nur, dass der späte Philostratus sich des Unterschiedes augenblicklich nicht erinnerte. Für die Deutung ähnlicher Gestalten in der Vasenmalerei ist aber die abweichende Auffassung eines späten Autors, zumal wenn sie sich einfach erklären lässt, ohne Gewicht.

Von den Erinyen unterscheidet sich Lyssa durch die Natur der unter ihrem Einfluss vorgehenden Handlung. Der Künstler konnte diese Personifikation nur dadurch darstellen, dass er sie in Verbindung mit einer Handlung setzte, aus deren Motiv die Bedeutung der Gestalt als eben dieses dämonischen Wesens klar wird. Eine Lyssa ohne Objekt, ohne Jemand, der unter ihrem Einfluss handelt, d. h. wahnsinnig ist, würde ohne Inschrift für den Beschauer völlig unverständlich sein, der Vasenmaler konnte sie unmöglich klar und deutlich charakterisiren. Alle Darstellungen, welche nicht die hier entwickelte unerlässliche Bedingung erfüllen, haben wir also von vornherein aus der Zahl der Lyssa-Darstellungen zu streichen, denn wir können in ihnen die bezügliche Absicht des Künstlers nicht erkennen.

Versuchen wir es nun, nach diesen Grundsätzen die Personifikation der rasenden Wuth auch in inschriftlich nicht bezeichneten Darstellungen nachzuweisen, so werden wir unsre Aufmerksamkeit zunächst demjenigen Mythenkreise zuwenden, in dessen Darstellungen wir schon nach den poetischen Quellen das Auftreten der Lyssa vermuthen dürfen, nämlich dem des Dionysos.

Eine Reihe von fünf Darstellungen zeigt uns die

Bestrafung des thrakischen Lykurgus[1]).

1. Vase aus Anzi di Basilicata, im Museo nazionale zu Neapel nr. 3273 (Heydemann: Die Vasensammlungen des Museo nazionale. Berlin 1873. Daselbst die vollständige Litteratur.)

Lykurgus, mit der Chlamys und Stiefeln bekleidet, von barbarischer, fast satyrähnlicher Gesichtsbildung, den Ausdruck wahnsinniger Wuth in den Augen, schwingt die Doppelaxt gegen seine am Boden liegende Gattin, die er an den Haaren gepackt hält und mit dem linken Fuss zu Boden drückt. Bald wird auch sie ein Opfer seiner Wuth geworden sein, wie sein Sohn Dryas, dessen Leiche (links von der Mittelgruppe) eine jugendliche Frau hält, während ihr Blick mit dem Ausdruck fassungslosen Schreckens auf Lykurgus gerichtet ist. Rechts (von d. M. Gr.) sehen wir einen kleinen Satyr knieen mit erhobener rechter Hand, der Geberde des Schreckens nnd Erstaunens. Am linken Ende der Darstellung erscheint oben hinter einem Berge eine das Tambourin schlagende Bacchantin. Dies die Staffage des Bildes, die uns an Dionysos, den Urheber von Lykurgus Wahnsinn erinnert. Auf der Rückseite der Vase sehen wir den Gott selbst inmitten seines Gefolges von Satyrn und Bacchantinnen[2]). Für uns die Hauptperson und in sehr bedeutsamer Weise hervorgehoben ist die von (rechts) oben gegen Lykurgus herabschwebende, geflügelte weibliche Figur. Sie ist bekleidet mit einem langen, gestickten Chiton, mit grossen Flügeln versehen, ihr Oberkörper von einem weiten Strahlenkreis umgeben. Mit der Rechten zückt sie einen zugespitzten Stab (κέντρον) gegen Lykurgus' Haupt, in der linken Hand schwingt sie eine Fackel.

[1]) Zusammengestellt von Heydemann, Arch. Zeit. 1872 S. 66 ff. und Michaelis, Annali dell' Inst. 1872 p. 248 ff.

[2]) Ueber das Verhältniss der beiden Seiten der Vase cf. Helbig Annal. dell' Inst. 1862 p. 253.

Die gerunzelte Stirn zeigt zornige Erregung, gleiches Gefühl blitzt aus den weitgeöffneten Augen. Die Haare sind wirr und struppig gebildet. Weder Lykurgus, der das Gesicht von seinem Opfer etwas ab und nach links gewendet hat, noch eine der andern betheiligten Personen scheinen die eben beschriebene Figur und ihren Angriff auf Lykurgus zu bemerken.

2. Vase von Ruvo, im Brit. Mus. nr. 1434. Mon. dell' Inst. V, 23. Annali dell' Inst. 1850 p. 330 ff. (Brunn); vgl. Welcker, Alte Denkmäler II, S. 109.

Die Mittelgruppe des Lykurgus und seiner Gemahlin gleicht fast ganz der auf der vorigen Darstellung. Auch hier hat Lykurgus die Liegende beim Haar gepackt und holt mit der Doppelaxt zum Schlage aus. Das Gesicht hat er auch hier nach links gewendet, so dass der Eindruck des blinden Zuschlagens noch verstärkt wird. Rechts (von der M. Gr.) wird der Leichnam des Sohnes von einem Mädchen und einem Jüngling hinweggetragen. Links steht, die Rechte ans Haupt gelegt und den Kopf nach oben gewendet ein Jüngling, hinter ihm, ebenfalls mit dem Ausdruck tiefen Schmerzes der Pädagog. Ausserdem bemerken wir über der Gruppe des getödteten Sohnes noch einen Altar und über Lykurgus eine Vase und mehrere Steine zur Andeutung einer felsigen Gegend.

Von links oben her schwebt, ungefähr über dem Jüngling links von Lykurgus wie auf dem vorigen Bild eine geflügelte weibliche Figur, von einem Strahlenkreis umgeben, gegen Lykurgus herab. Bekleidet ist sie mit kurzem Chiton mit Kreuzbändern, das Haar wird von einer Opisthosphendone zusammengehalten und ist mit einer corona radiata geschmückt. In der erhobenen Rechten führt sie, nach unten gerichtet, das *κέντρον*, an dem ebenfalls nach unten gerichteten, ausgestreckten linken Arm zwei Schlangen. Das Gesicht

hat sie nicht wie auf dem vorigen Bilde in zorniger Erregung dem Lykurgus zugewendet, sondern schaut mit ruhigem, gleichmüthigem Ausdruck mehr nach rechts auf die Leiche des Sohnes hin. Rechts und links von unserer Figur bemerken wir mehrere Götter, die nach Brunns trefflicher Erklärung auf die späteren Schicksale des Lykurgus zu beziehen sind. Rechts Apoll und Hermes, links Ares und die Nymphe des Berges Pangäus, wo Lykurgus sein Ende findet.

3. Vase aus Canosa, in München nr. 853, Millin, Tombeaux de Canosa pl. XIII. = Welcker, Zoëgas Abhandlungen Taf. I. 3.

Im Mittelpunkt der Darstellung erblicken wir auch hier den Thrakerkönig, dessen rauhe, grausame Natur noch besonders durch zottige Behaarung an Brust und Leib — er ist nur mit einer über die Schulter geworfenen Chlamys und mit Stiefeln bekleidet — und die eigenthümliche Kopfbedeckung, einen Thierkopf (Luchs), charakterisirt ist. Er hält im linken Arm die Leiche seiner Gemahlin, der er mit dem Schwert eine tiefe, klaffende Wunde beigebracht hat. In der Rechten schwingt er noch das Mordinstrument, das Haupt wendet er mit dem Ausdruck stierer Wuth dem links von ihm stehenden Dionysos zu. So nämlich ist mit Jahn diese von Millin a. a. O. und auch noch von Stephani (Nimbus und Strahlenkranz p. 67) für weiblich genommene Figur ohne allen Zweifel zu erklären, denn Tracht und Auftreten unterscheiden dieselbe bestimmt von der links stehenden Bacchantin und widerstreiten nicht der Deutung auf Dionysos[1]). Der Gott steht in ruhiger, majestätischer Haltung da, mit der erhobenen Rechten auf Lykurgus weisend, links hinter ihm eine Bacchantin. Die Handbewegung des Dionysos scheint

[1]) Die falsche Deutung Millins findet sich neuerdings wieder bei Rosenberg: Erinyen p. 67 (no. 43).

die von rechts her, in Lykurgus' Rücken heraneilende Gestalt anzufeuern. Bekleidet mit kurzem Aermelchiton und hohen Stiefeln, mit grossen Flügeln versehen, Schlangen im Haar schwingt sie in der Rechten das *κέντρον* und streckt die erhobene Linke Lykurgus entgegen, von der eine Schlange gegen ihn züngelt. Das Gesicht zeigt ernsten, strengen Ausdruck. Von der als Dionysus zu bezeichnenden ist diese Figur nicht nur durch die Beflügelung, sondern auch durch ihre Erscheinung und ihr ganzes Auftreten völlig verschieden. Stephanis Deutung des Dionysos als eines der Flügelgestalt verwandten Dämons ist somit abzuweisen.

Hinter ihr, am rechten Ende der Darstellung, sitzt in gewöhnlichem Kostüm auf untergebreitetem Mantel Hermes, die Hände auf das Kerykeion gestützt. Aus seiner Stellung und seinem Ausdruck geht deutlich hervor, dass er nicht, wie Millin will, zugegen ist, um die Seele der gemordeten Frau in den Hades zu führen, denn dann müsste er bereit zum sofortigen Aufbruch dastehen. Vielmehr beobachtet er ganz ruhig, in bequemer Haltung aufmerksamen Blickes das Treiben der Flügelfigur. Mit dieser werden wir ihn daher in Verbindung bringen müssen. Als Bote der Götter, der bei allen wichtigen Ereignissen mitwirkt, hat er auch hier in göttlichem Auftrag die Flügelfigur zur Stelle geleitet und verfolgt nun ruhig ihr Thun.

4. Vase von Ruvo, im Museo nazionale nr. 3219 Mon. dell' Inst. IV, 16 Annali dell' Inst. 1845 p. 111 ss. (Roulez).

Die Mitte der Darstellung nimmt ein Altar ein mit dem Bilde einer Göttin Eine Frau in langem, wehenden Doppelchiton, mit einem shawlartigen Gewand über dem rechten Arm hat sich in heftiger Bewegung zu dem Bilde geflüchtet. Die Rechte streckt sie flehend ihrem Verfolger entgegen, einem von links heraneilenden bärtigen Manne (Lykurgus), der eben im Begriff ist, den tödtlichen Schlag mit dem Doppelbeil gegen sie zu führen. Sein verstörter, wüthender Blick

zeigt, dass die flehende Geberde der Frau vergeblich ist, vergeblich auch die ohnmächtige Anstrengung eines zarten Jünglings (Dryas), der den Vater von hinten umfasst hat, um ihn von dem Morde zurückzuhalten. Auf der andern (rechten) Seite des Altars, dicht neben demselben bemerken wir eine weibliche Gestalt in kurzem, gegürtetem Chiton mit Kreuzbändern, den Mantel über dem rechten Arm, hohe Jagdstiefel an den Füssen. Ihr Haar ist wirr und schlangenartig gebildet, über dem Scheitel erheben sich, deutlich erkennbar, zwei Schlangen, der Blick ist düster und unstät. Ihre Stellung kann man kurz als „kreisend“ bezeichnen, namentlich auf etruskischen Urnen kehrt eine ähnliche häufig wieder. Es ist damit eine lebhaft erregte Bewegung angedeutet, keineswegs, wie Dilthey (A. Z. 1873 p. 88 Anm. 4) mit Recht gegen Heydemann bemerkt, ein Sichentfernen. Die Rechte streckt unsere Gestalt mit befehlender, triumphirender Geberde gegen den bestraften Frevler aus. In der Linken hält sie ein nach abwärts gerichtetes *κέντρον*. Wie auf der Vase von Anzi Vorder- und Rückseite so zeigen hier die beiden Hauptgruppen der einen den schönen Gegensatz zwischen der göttlichen Ruhe des beleidigten Dionysos, und der blinden Wuth des Lykurgus. Ganz rechts sitzt in völliger Ruhe Dionysos neben seiner Gemahlin Ariadne, beide mit dem Thyrsusstab in der Hand. Ihm, dem Gott, ziemt es nicht, selbstthätig in die Bestrafung des Frevlers einzugreifen; er sieht in majestätischer Ruhe derselben zu. Vor dem Götterpaar bemerken wir eine in ekstatischer Bewegung das Tambourin schlagende Bacchantin. Zwei andere schliessen links von der Mittelgruppe, die somit ein abgeschlossenes Ganze für sich bildet, die Darstellung. Auch hier müssen wir wieder betonen, dass die mit dem *κέντρον* bewaffnete Gestalt sehr bestimmt in Gegensatz zu den Bacchantinnen gesetzt ist. Während diese sich ohne jede Theilnahme an dem Vorgange

in der Mitte ruhig ihren Tänzen überlassen, ist jene in unmittelbare Beziehung zu Lykurgus gesetzt und auch durch die Tracht von den Bacchantinnen völlig verschieden. Damit fällt die Roulez'sche Erklärung unserer Gestalt als thrakischer Bacchantin.

Wir schliessen mit der Betrachtung einer bisher nur in Beschreibung bekannten Darstellung auf einer

5. Vase von Ruvo, im Museo Jatta, beschrieben von Heydemann (Arch. Zeit. 1872, S. 66 ff.) nach einer durch die Güte des Besitzers auch mir vorliegenden Bause. Die Zeichnung der Vase ist danach unzweifelhaft sehr roh und flüchtig, nur durch die Auffassung des Stoffes von Interesse.

Den Mittelpunkt der Darstellung nimmt ein tempelartiges Gebäude ein, in demselben sehen wir einen bärtigen Mann (Lykurgus), der mit der Linken den in die Kniee gesunkenen und des Vaters linkes Bein umklammernden Dryas am Hals gepackt hält und in der Rechten das Beil gegen ihn schwingt.

Voll Entsetzen enteilt ausserhalb des Gebäudes die Gattin des Lykurgus, einem gleichen Schicksal zu entgehen. Links, ihr gegenüber auf der andern Seite steht als ruhiger Zuschauer ein vollständig gerüsteter Krieger, das Haupt gesenkt und die linke Hand vor Gesicht und Augen gelegt, neben ihm ein Hund. Ueber der rechten Giebelecke des Gebäudes kommt Kopf nebst rechter Schulter und Oberarm einer weiblichen Figur zum Vorschein. Sie blickt auf Lykurgus herab, in ihren Händen sind gewiss Schlangen anzunehmen, welche auf der Bause allerdings nicht mit Sicherheit zu erkennen sind. Um die Gestalt wölbt sich bogenförmig ihr Mantel Das Gesicht zeigt keine charakteristische Bildung.

Der Gestus des gerüsteten Kriegers erklärt sich auch ohne die Annahme, dass er die Gestalt erblickt hat. Hätte der Künstler dies darstellen wollen, so würde er ohne Zweifel dem Krieger eine Geberde des äussersten Schreckens gege-

ben haben; es sollte gerade das Entsetzenerregende, Lähmende des furchtbaren Ereignisses durch die fassungslose Resignation des Kriegers gekennzeichnet werden. Er ist so betroffen über den plötzlichen wahnsinnigen Akt seines Herrn, dass er gar nicht wagt, die Ausführung desselben zu hindern.

Das treibende Motiv dieser Darstellungen ist die rasende Wuth, welche den Lykurgus auf Befehl des Dionysos ergriffen hat. Die Einflössung der Wuth versinnlicht ohne Zweifel die dämonische Figur auf den verschiedenen Vasen. Nach dem vorhin Gesagten müssen wir also unbedingt die Personifikation dieses Affekts (Lyssa) in derselben sehen. Um verständlich zu sein, musste der Künstler Einflössung und Ausbruch des Wahnsinns zusammen darstellen, während sie in Wirklichkeit unmittelbar auf einander folgen. Wir sehen an diesem Cyclus von Darstellungen bei unverkennbarer Gemeinsamkeit der Grundauffassung, wie verschieden im Einzelnen derartige Dämonen dargestellt werden können. Dem von Euripides entworfenen Bild entspricht am meisten nr. 1. Diese in heftiger Bewegung zornsprühend gegen den Frevler herabstürmende Gestalt, von gewaltigen Flügeln getragen und von einem leuchtenden Strahlenkreis umgeben, versinnlicht uns in der That das Wesen der Lyssa, so weit dies in der Vasenmalerei möglich, vollkommen. Abgeschwächt ist dieser Typus in nr. 2, wo die frische Lebendigkeit der Auffassung fehlt. Der Strahlenkreis, welcher Lyssa auf beiden Darstellungen umgiebt, vermehrt das Aussergewöhnliche, Schreckenerregende der Erscheinung. Vielleicht ist durch die blendenden Strahlen auch speciell auf das Wesen des Dämon hingedeutet. No. 3 und 4 schliessen sich mehr dem auch für die Erinyen am meisten angewandten Typus an. Die Auffassung, dass die dämonischen Gestalten auf diesen beiden Bildern den Frevler für den an der Gattin verübten Mord strafen, also Erinyen sind, ist von vornherein

zu verwerfen. Die Strafe des Lykurgus liegt eben in der Ermordung seiner Angehörigen. Eine Bestrafung für diesen nicht aus freiem Willen hervorgegangenen, sondern im Gegentheil selbst nur als Strafe auferlegten Akt wäre widersinnig. Die letzte Darstellung, bemerkenswerth wegen der mit so geringen Mitteln und wenigen Personen erzielten lebhaften Wirkung, zeigt uns Lyssa gleich der Mania der Assteas-Vase das angerichtete Unheil beobachtend.

Charakteristisch ist es, dass auf keiner der fünf Darstellungen das Opfer die gegen ihn gerichtete Thätigkeit des Dämon wahrnimmt[1]).

Nur kurz wollen wir schliesslich einem von Stephani (Nimbus und Strahlenkranz p. 67 ff.) erhobenen Einwand begegnen. Er macht nämlich geltend, dass auf dem bekannten Basrelief der Villa Borghese (Zoëgas Abhandlungen Taf. I, 1 = Müller-Wieseler D. a. K. II, 441) zwei derartige Gestalten dem Lykurgus die Wuth einflössten[2]). Zwei Lyssae seien aber unmöglich, folglich auch da, wo nur ein Dämon dem Lykurg gegenübertritt, Erinys und nicht Lyssa zu erkennen. Diese Schlussfolgerung ist an sich durchaus unzutreffend, denn wenn auch auf einem Sarkophag-Relief zwei als Erinyen zu bezeichnende Gestalten vorkämen, welche dem Lykurgus die rasende Wuth einflössen, so kann daraus nicht folgen, dass in der so viel früheren Vasenmalerei, welche sonst nachweislich Personifikationen der wahnsinnigen

[1]) Zu erwähnen ist beiläufig, dass von 6 Vasenbildern mit dem Wahnsinn des Lykurg nur ein (Neapel 2874) auf zwei Figuren beschränktes die Lyssa nicht zeigt. Eine Erscheinung, die uns wohl zu dem Schluss berechtigt, dass Lyssa im Bewusstsein der Vasenmaler wesentlich zur Darstellung unsrer Scene gehörte.

[2]) Dabei bleibt es für die Deutung der dämonischen Gestalten gleichgültig, ob wir in der ganzen Darstellung die Verwandlung der Ambrosia, oder die Ermordung der Gattin des Lykurg sehen. Verfasser ist letzterer Ansicht, die Begründung derselben würde hier indess zu weit führen.

Wuth kennt, eine die Wuth einflössende Gestalt Erinys zu nennen sei[1]). Wir sagen, wenn zwei Erinyen vorkämen, in der That muss (worauf Herr Prof. Brunn mich aufmerksam macht) auf dem fraglichen Sarkophag-Relief die auffallende Verschiedenheit der betreffenden Figuren einen bestimmten Sinn haben, beide können nicht auf dieselbe Weise erklärt werden. Die mit Fackel und Geissel den Lykurgus angreifende Gestalt links (vom Beschauer) entspricht völlig der Lyssa der Vasenbilder. Die zweite (rechts) dagegen haben wir wohl als höhere Vertreterin des göttlichen Strafgerichts, welche die Ausführung desselben leitet, zu betrachten und vielleicht als Nemesis zu bezeichnen.

Tod des Pentheus.

Leider ist nur ein geringes Fragment einer Vase aus Avellino in Campanien erhalten, welches beim Tode des Pentheus durch die wüthenden Bacchantinnen eine dämonische Figur gegenwärtig zeigt. Minervini, Bull. Nap. IV, tav. 4, 2, p. 16.

Pentheus (Inschr.) schwingt mit der Rechten den Speer gegen einen rechts zu denkenden Feind. Ihm folgt (links) eine Bacchantin mit dem Tympanon in der Linken, mit der Rechten holt sie zum Stoss mit irgend einer Waffe (Thyrsos oder Schwert) gegen Pentheus aus, ihr Blick ist gespannt auf ihr Opfer gerichtet. Ueber dem angegriffenen Helden ist eine Gestalt gelagert, von der leider nur der untere Theil erhalten ist. Sie ist mit kurzem Chiton und Jägerstiefeln bekleidet, und hat Schlangen um den linken Arm gewunden. Jedenfalls müssen wir diese Gestalt in ursächliche Be-

[1]) Die Vermuthung Stephani's, dass auch auf dem Vasenbild nr. 3 zwei weibliche Dämonen dargestellt seien, ist schon bei Besprechung dieser Vase gewürdigt worden.

ziehung zu dem Vorgang unter ihr setzen. Sie ist als die Urheberin des Wahnsinns der Bacchantinnen, die sie zu dem Angriff auf Pentheus angestachelt hat, zu betrachten und demgemäss wie die gleichartige Figur auf den Lykurgus-Darstellungen Lyssa zu nennen.

In unmittelbaren Zusammenhang mit der Handlung gesetzt ist dieselbe dämonische Frau auf einer Darstellung der Zerreissung des Pentheus auf einem Sarkophag-Relief, Müller-Wieseler Denkm. d. a. K. II, 437 (cf. Jahn, Pentheus und die Maenaden, und Welcker zum Philostrat. p. 315).

Vier Bacchantinnen sind im Begriff, den zu Boden geworfenen Pentheus zu zerreissen. Zwei haben ihn an den Armen, eine andre am linken Bein und eine vierte im Haar gepackt, während ein Panther das rechte Bein zerfleischt. Von links her eilt in heftiger Bewegung eine weibliche Gestalt herbei, bekleidet mit kurzem Chiton, der vom Oberkörper herabgeglitten ist, einem wehenden, über die Arme geschlagenen Obergewand und hohen Stiefeln. Beide Hände fehlen leider, wahrscheinlich hielten sie brennende Fackeln. Ohne Zweifel feuert diese Gestalt die schon rasenden Bacchantinnen noch mehr an, ganz in der Weise, wie Lyssa auf Lykurgus losstürmt (auf der Vase nr. 3 und dem Relief). Links bemerken wir auf unserm Relief noch eine Nymphe des Kithaeron, rechts Personen eines bacchischen Zuges.

Bestrafung des Aktaeon.

Apulische Vase, Gerhard, Apul. u. lucan. Vasenbilder Taf. VI = Lenormant et de Witte, Elite céramograph. II, pl. 103 B.

Aktaeon, mit dem linken Bein auf einem Felsen knieend schwingt den Speer gegen die ihn anfallenden Hunde. Links daneben steht eine weibliche Flügelfigur, mit kurzem Chiton

mit Kreuzbändern und Jägerstiefeln bekleidet, und mit kurzem, ungeschmücktem Haar. Sie stützt sich mit der Linken auf zwei Speere, die Rechte ist etwas erhoben und weist auf Aktaeon hin, auf den auch ihr Blick fest gerichtet ist. Mit der befehlenden Geberde der Rechten hetzt sie die Hunde gegen ihren eigenen Herrn. Hinter dieser Gestalt erblicken wir die sitzende Artemis, sie weist mit drei ausgestreckten Fingern der Linken auf Aktaeon. Rechts von dem letzteren sitzt Aphrodite mit Eros, neben ihr (rechts) steht eine weibliche Gestalt mit einem Spiegel, eine Gefährtin der Aphrodite. Aktaeon wird von Artemis in einen Hirsch verwandelt und von seinen eigenen Hunden, die die Göttin rasend macht, zerrissen. (Apollod. 3, 4, 4.) –

Dilthey Arch. Zeit. 1873 p. 88 erklärt die Flügelgestalt mit den Worten: „Grausenvoller Tod als Strafe für Götterfrevel steht unter der Erinys, daher ist sie gegenwärtig bei Aktaeons Zerreissung.“ Wir haben darauf hingewiesen, dass diese Auffassung der Erinyen als einfache Werkzeuge göttlicher Rache nur der späteren Poesie angehört. Artemis selbst straft den Aktaeon, die Art der Strafe ist durch eine dämonische Gestalt ausgedrückt. Die Hunde sind rasend, sie fallen, von blinder Wuth besessen, den eigenen Herren an. Recht auffällig ist das Unnatürliche dieses Angriffs auf unserm Bilde dadurch, dass jede Andeutung der Verwandlung des Aktaeon fehlt. Erklärt wird der Vorgang für den Beschauer durch die Gegenwart der Flügelfrau. Sie ist die unmittelbare Veranlassung des wüthenden Eindringens der Hunde auf den eigenen Herrn, sie flösst den Thieren die Wuth ein. Wir erkennen in ihr somit die Personifikation der rasenden Wuth.

Die Gegenwart der Artemis bedarf keiner besonderen Erklärung, die der Aphrodite und ihrer Umgebung weist

darauf hin, dass Aktaeon durch seine frevelhafte Begierde nach der Artemis in's Verderben stürzt.

Wettfahrt zwischen Pelops und Oenomaus.

Eine dem Lykurgus vielfach ähnliche mythologische Gestalt ist Oenomaus, wie jener dem Geschlechte des Ares entsprossen und frecher Verächter der übrigen Götter. Auch er findet, wie der Thrakerkönig durch göttliche Einmischung seine Bestrafung, den Tod.

Hier haben wir zwei Darstellungen seiner Wettfahrt mit Pelops und zwar des Momentes der Entscheidung zu betrachten.

1. Vase von Ruvo im Museo naz. nr. 3256. Mon. dell' Inst. II, 32, Annali d. Inst. 1836 p. 99 ss. (E. Braun), vgl. Kekulé Annali dell' Inst. 1864 p. 83 ss.

Auf einem Viergespann, über dem ein Eros schwebt, steht Pelops in phrygischer Mütze und Aermelchiton; er umfasst mit der Rechten die neben ihm stehende, reich gekleidete Hippodamia, in der Linken hält er die Zügel. Beide sehen sich nach dem folgenden Gespann um. Auf demselben steht der bärtige Oenomaus in voller Rüstung neben seinem Wagenlenker Myrtilos. Ueber seinen Pferden schwebt von links nach rechts ein Adler mit einer Schlange in den Fängen, ein Zeichen des Unglücks. Zwischen beiden Gespannen, dicht vor dem am weitesten links gehenden Pferde des zweiten, bemerken wir eine weibliche Gestalt mit kurzem gegürtetem Chiton, Mantel und hohen Stiefeln bekleidet, Schlangen in den Haaren und um den rechten Arm. Sie hält den Pferden mit drohender Geberde in der erhobenen Rechten eine Fackel entgegen. Ihre Bewegung wird so aufzufassen sein, dass sie die Pferde schnellen Laufes überflügelt hat und nun gerade in dem Moment, wo Oenomaus das vorauseilende Gespann fast ereilt hat, sich gegen des ersteren Pferde kehrt und

sie durch das Vorhalten der Fackel und ihre ganze Erscheinung scheu und wüthend macht.

2. Vase des Museo Santangelo, Mus. naz. nr. 697, beschrieben am genauesten von Heydemann, Vasensamml. des Mus. naz. nr. 697. vgl. Panofka Arch. Zeit. 1848 S. 222 nr. 19 u. Bull. Nap. VI. 91 ss., Papasliotis Arch. Zeit. 1853 S. 57 nr. 16.

Auf dem vorderen Viergespann steht Pelops neben der sich umsehenden Hippodamia. Von dem Wagen des Oenomaus löst sich eben das linke Rad. Der neben Oenomaus stehende Myrtilus ist im Begriff vom Wagen herabzuspringen, dessen Sturz im nächsten Moment erfolgen muss. Mit dem linken Fuss steht er schon draussen, der rechte ist noch im Wagen, mit der linken Hand hält er sich an der Brüstung fest. Von vorn fällt den Pferden des Oenomaus eine weibliche Figur mit der Linken in die Zügel, in der Rechten hält sie eine lange Lanze. Sie ist mit grossen Schulterflügeln versehen und bekleidet mit kurzem Chiton mit Kreuzbändern und hohen Stiefeln. Vor ihr (unter den Rossen des Oenomaus) läuft ein Panther.

Beide Darstellungen führen uns den entscheidenden Moment des Wettfahrens vor Augen. Oenomaus ist eben im Begriff, den Pelops einzuholen, da wendet sich die Sachlage: die Pferde des Oenomaus werden scheu. Das Scheuwerden der Pferde sehen wir auf unsern Darstellungen durch das Eingreifen der erinyenartigen Gestalt versinnlicht, die wir demnach als Lyssa zu bezeichnen haben[1]). (Nach Pausanias VI, 20, 17 wurde Myrtilus als *δαίμων ταράξιππος* verehrt: *ὅτι τῷ Οἰνομάῳ διὰ τοῦ Μυρτίλου τῆς τέχνης ἐταράχθησαν αἱ ἵπποι.*)

Ein Unterschied von den früheren Darstellungen dieser

[1]) Cf. Kekulé l. c.

Gestalt besteht darin, dass das Auftreten der Lyssa wenigstens auf der zweiten Darstellung durch einen andern, im Bilde selbst angedeuteten Umstand bedingt ist, nämlich den durch Myrtilus' Verrath herbeigeführten Sturz des Wagens. Lyssa vermittelt also nur für das Auge des Beschauers den Eindruck, den der Sturz des Wagens auf die Pferde macht.

Auf der ersten Darstellung fehlt eine Andeutung des Verrathes des Myrtilus und des bevorstehenden Sturzes des Wagens.

Der Tod des Hippolytus.

Im engsten Zusammenhang mit den 3 zuletzt betrachteten Vasen steht hinsichtlich der Auffassung des Ganzen eine Vase von Ruvo mit dem Tod des Hippolytus.

Noch unpublicirt ist sie bisher nur durch die sehr kurze Beschreibung von Panofka A. Z. 1848 S. 245 bekannt. (Mit der Sammlung Temple ist sie ins brit Museum gekommen, allein noch ist der diese Sammlung umfassende Theil des Vasen-Kataloges nicht erschienen). Die folgenden ausführlicheren, in London aufgenommenen Notizen verdanke ich der Güte meines verehrten Lehrers Brunn. Die Darstellung ist danach in zwei Reihen angeordnet. Links steht, nach der Mitte gewandt, in der gewöhnlichen Tracht der Pädagog, in der Rechten hält er einen Stab und streckt die erhobene Linke erschrocken vor. Rechts von ihm erblicken wir Hippolytus auf sprengendem Viergespann (nach rechts); er ist als Wagenlenker gekleidet mit Schurz um die Lenden, Kreuzbändern über der Brust, in der Rechten führt er einen Stab, in der Linken die Zügel. Unter den erhobenen Vorderfüssen der Rosse taucht ein Stier mit dem Kopf aus dem Meer auf. Den Pferden entgegen tritt endlich eine dämonische Gestalt, kurz bekleidet, mit Kreuzbändern versehen, um beide Vorderarme winden sich Schlangen. Um den linken Ellenbogen

trägt sie ein flatterndes Fell, die Linke ist vorgestreckt, die erhobene Rechte holt mit einer Fackel zum Stoss gegen die Pferde aus. Darüber sind folgende Göttergestalten angebracht: (von links nach rechts) der jugendliche Pan, an einen Fels gelehnt mit Pedum und Syrinx, ihm gegenüber Apollo sitzend mit Bogen und Lorbeerstab, neben ihm liegt ein Köcher. Es folgt die sitzende Athena (fast en face) mit phryg. Helm und Speer, den linken Ellenbogen auf den Schild gestützt, die Rechte erhoben. Sie wendet das Gesicht der nach ihr blickenden Aphrodite zu, welche mit der Rechten einen Gewandzipfel fasst. Zu ihrer Linken steht Eros, die Rechte auf ihre Schulter legend, in der Linken Schale und Rädchen. Die Schale bietet er dem neben ihm sitzenden, durch den Dreizack gekennzeichneten Poseidon dar.

Es ist der Moment vor der Katastrophe dargestellt. Der Pädagog sieht sie kommen, er ahnt die ausbrechende Wuth der Rosse, die den Hippolytus schleifen werden. Die dämonische Gestalt vor den Pferden des Letzteren gleicht ganz der auf den letzten beiden Vasen; sie flösst den Thieren auch auf unserer Vase offenbar die Raserei ein und ist also als Lyssa zu bezeichnen. Der Effect des aus dem Meer auftauchenden Stieres auf die Pferde wird durch diese Gestalt versinnlicht, der Beschauer auf die im nächsten Augenblick ausbrechende wahnsinnige Wuth der Rosse hingewiesen. Die der Handlung zuschauenden Götter stehen in verschiedenen Beziehungen zu derselben. Pan ist hier, wie oft, wohl nur zur Andeutung des Lokals, der freien Natur, zugegen, Athene, die Schützerin des Theseus, darf bei einem für diesen so folgenschweren Ereigniss nicht fehlen, sie scheint durch ihre Bewegung mitleidige Erregung über das sich abwickelnde Unheil zu bekunden. Artemis, die ja eigentlich hier der Aphrodite unterliegt, indem ihr Schützling von der feindlichen Göttin vernichtet wird, ist nicht zugegen, sie vertritt

ihr Bruder Phöbus. Dagegen geniesst Aphrodite in Gesellschaft des Eros ihren Triumph. Der Letztere wendet sich schmeichelnd mit der Schale zum Poseidon, dem freilich nicht freiwilligen Vollstrecker von Aphrodites Rache.

Kindermord und Flucht der Medea.

Wir haben in den bisher behandelten Darstellungen den Charakter des Dämon aus der unter seinem Einfluss vorgehenden Handlung zu erklären gesucht. Die folgende Darstellung führt uns zu dem zweiten Wege der Erklärung, der von der beglaubigten Personification ausgehend, danach den Charakter der Darstellung näher zu bestimmen sucht.

1. Medea-Vase von Canosa in München nr. 810. Millin, Tombeaux de Canosa pl. VII—X, die Hauptscene auch Arch. Zeit. 1847 Taf. 3, S. 33 ff.

Auf der Vorderseite dieses prächtigen Gefässes sehen wir in zwei grösseren Scenen die Rache der Medea an dem treulosen Jason dargestellt.

Die Mitte nimmt die Darstellung des Todes der unglücklichen Tochter des Kreon (Glauke oder Kreusa) ein. Inmitten eines säulengetragenen Gebäudes ist Kreusa zusammengesunken in Folge des verderblichen Schmuckes der Medea. Der greise Vater hält die Tochter umschlungen, ohne der Gefahr zu gedenken, der auch er sich dabei aussetzt und der er zugleich mit der Tochter erliegen wird. Rechts eilt ihr Bruder Hippotes (Inschr.) herbei zur Hülfe; die verschleierte Amme flieht hinter ihm, sich umschauend, hinweg. Von links sehen wir die jammernde Mutter Merope (Inschr.) herzueilen, ihr folgt der greise Paedagog, den eine fliehende Dienerin vergebens aufzuhalten sucht. Zu beiden Seiten dieser Darstellung, auf einem höheren Plan sehen wir rechts Herakles und Athene, links die beiden Dioskuren, alle vier wohl mit Bezug auf die Veranlassung dieser Katastrophe, den

Argonautenzug, gewählt. — Den Schlussakt des erschütternden Dramas führt uns der untere Theil der Vase vor, den Kindermord der Medea.

In reicher orientalischer Kleidung, auf dem Kopf die phrygische Mütze, hat Medea mit der Linken den einen Knaben im Haar gepackt und zückt in der Rechten das Schwert gegen ihn. Der Kleine hat sich auf einen Altar geflüchtet und erhebt, vergeblich flehend, beide Hände. Weiter links wird der andre Knabe von einem Jüngling in Chlamys und Petasos, mit zwei Speeren in der Hand, hinweggedrängt. Sein Beschützer sieht sich entsetzt nach Medea um. Von rechtsher eilt, in der Rechten einen Speer, in der Linken das Schwert, in heftigster Bewegung Jason herbei, wohl weniger zur Hülfe als zur Rache, da jene wohl zu spät kommen dürfte. Ihm folgt ein Jüngling in Chlamys und Petasos, mit zwei Speeren in der Linken. Besonnener als Jason, sucht er diesen zurückzuhalten, indem er, selbst zurückschreckend, mit der erhobenen Rechten warnend nach der Mittelscene hinweist. Zwischen der Gruppe des Jason und der der Medea, im Mittelpunkt der Darstellung, erblicken wir auf einem mit zwei Schlangen bespannten Wagen eine männliche Gestalt mit um die Hüften geschlagenem Obergewand, in den langgelockten Haaren zwei weisse Schlangen und in jeder Hand eine brennende Fackel. Den unsteten, düstern Blick hat er mit leichter Neigung des Hauptes Medea zugewandt. Die beigeschriebene Inschrift lässt uns *Οἶστρος*, die Personifikation der Wuth und Raserei, in ihm erkennen. Hinter dem Genossen des Jason, etwas höher, erblicken wir noch auf einem weissen Felsen einen weissbärtigen Mann in reichgesticktem Chiton und Mantel, mit der phrygischen Mütze, in der Linken ein Scepter haltend. Mit der Rechten weist er auf die Mittelscene hin, die Inschrift bezeichnet ihn als Schattenbild des Aeetes, des Vaters der Medea.

Für die Erklärung dieser ganzen Scene ist die richtige Auffassung des Verhältnisses der als Oistros bezeichneten Gestalt zu der übrigen Handlung von entscheidender Bedeutung. Wenn, wie meist, angenommen wird, der Oistros habe weiter keine Bedeutung als die, der Medea den Drachenwagen zur Flucht bereit zu halten, so ist die Frage berechtigt, warum gerade Oistros, die Personifikation der wahnsinnigen Wuth, zu diesem Geschäfte gewählt ist? Um die Anwesenheit gerade dieses Dämon zu erklären, müssen wir nothwendig einen anderen Zusammenhang annehmen.

Die Ermordung der eigenen Kinder, wenn auch zur Befriedigung der Rache am Vater, erschien den Alten als etwas so Unnatürliches, dass sie unmöglich mit Bewusstsein geschehen konnte. Die Thäterin muss im Affekte der höchsten Wuth handeln, ihr Sinn durch dämonische Einwirkung verwirrt sein. Dieser Affekt erscheint aber in jedem Fall, weil unnatürlich und zu unnatürlichen Thaten führend als eine Strafe. In diesem Sinne fleht der Chor in Euripides Medea v.1258 ff.:

ἀλλά νιν, ὦ φάος διογενές, κατείρ-
γε, κατάπαυσον, ἔξελ᾽ οἴκων τάλαι-
ναν φονίαν τ᾽ Ἐρινὺν ὑπ᾽ ἀλαστόρων.

Er kann sich das Vorhaben der Medea nur durch den Einfluss von Rachegeistern auf ihr Gemüth erklären. Durch diesen ist Medea zur Erinys geworden, d. h. sie verfolgt ihre Rache unbeugsam, wie die Erinyen, nicht mehr nach menschlicher Weise.

Diesen Gedanken finden wir auf unserm Bild weiter ausgeführt. Medea handelt unbewusst unter dem Einfluss des Oistros, sie ist von gottgesandtem Wahnsinn ergriffen. Wie bei Euripides Lyssa, so erscheint hier auch Oistros auf einem von Schlangen gezogenen Wagen. Wie die Lyssa auf den bisher betrachteten Darstellungen ist er von der eigentlichen

Handlung abgelöst, nur mit Rücksicht auf den Beschauer hinzugefügt. Unsere Auffassung, dass Medea vom Wahnsinn beseelt ist, wird noch unterstützt durch die Gruppe des Jason und seines Begleiters. Der Letztere hält jenen ängstlich zurück, als wollte er sagen: hüte Dich vor dem von einem Dämon besessenen Weibe!

Endlich aber führt uns auf diese Auffassung auch die Gegenwart des εἴδωλον des Aeetes. Aeetes ist von Medea auf's Schwerste gekränkt durch ihre erste Unthat, den Mord des eigenen Bruders, verbunden mit der verrätherischen Begünstigung der Fremden gegen das eigene Vaterland. Darum steigt sein Schatten aus dem Hades empor an dem Tage, wo Medea die Frucht ihres Verraths erndtet, indem sie, selbst schmählich verrathen von dem einstigen Geliebten, durch eine dämonische Macht zur Ermordung ihrer eigenen, heissgeliebten Kinder getrieben wird[1]).

In dieser Auffassung giebt uns das münchener Vasenbild den Schlussakt eines durch wesentliche Motive bereicherten Dramas, von dem wir leider litterarisch keine nähere Kunde haben. Medea, von Jason verlassen, wird auf göttliche Veranlassung, — um zugleich sie und Jason zu strafen — von der rasenden Wuth befallen. In diesem Affekt, dessen Personifikation vermuthlich auch in dem unsrer Darstellung zu Grunde liegenden Drama auftrat, ermordet sie ihre Kinder. Der Schatten des Aeetes konnte dann zum Schluss warnende Worte an die Zuschauer richten, sie darauf hinweisen, wie alle diese Greuel Folgen sind der ersten von Medea an Vater und Vaterland begangenen Verbrechen.

Die äussere Erscheinung des Oistros ist ganz der der

[1]) Diltheys Behauptuug (a. a O. p. 88), dass diesem Gemälde „eine Dichtung zu Grunde liegen müsse, wonach Jason und Medea den Aeetes umgebracht haben" entbehrt jeder Begründung.

Lyssa analog. Der böse Blick, die Schlangen in den Haaren und die beiden Fackeln charakterisiren ihn hinlänglich als einen bösartigen Dämon.

Ganz denselben Grundgedanken wie auf der eben betrachteten Canosiner Vase finden wir auf einer

2. Vase von Canosa, im Mus. naz. nr. 3221. Arch. Zeit. 1867 Taf. CCXXIV., S. 62 ff. (O. Jahn), vgl. Heydemann, die Vasensammlungen etc.

Es ist hier ein etwas späterer Moment: die Flucht der Medea nach vollbrachtem Mord dargestellt. Wir erblicken in der Mitte Medea auf dem Drachenwagen, im Begriff sich mit demselben in die Lüfte zu erheben. Im Wagen liegt die Leiche des einen Knaben, die seines Bruders hinter dem Wagen (links) an der Erde, auf das Gesicht gefallen. Medea wendet sich um nach dem von links her zu Pferde heransprengenden Jason, der die Lanze gegen sie zückt. Ihm folgen zwei Jünglinge zu Fuss; der erste wendet sich zu seinem Gefährten zurück, über beiden sind zwei Sterne angebracht. Dieser Umstand und die am rechten Ende der Darstellung hinwegreitende Selene weisen darauf hin, dass die Scene als während der Nacht vorgehend gedacht ist. Medea gegenüber, vor den Schlangen steht in ruhiger Haltung eine weibliche Gestalt in kurzem, gesticktem Chiton und hohen Stiefeln, eine Nebris um den Hals geknüpft. Deutlich erkennbar sind die Ansätze eines den Kopf umgebenden Nimbus. In der Rechten hält sie ein Schwert, in der Linken eine Fackel.

Von mehreren Seiten ist diese Figur als Erinys *τέκνων* bezeichnet worden. Dem widerspricht aber aufs Bestimmteste die Stellung derselben. Eine Erinys, die unmittelbar nach der That straft, kann doch unmöglich ganz ohne aktiven Antheil an der Handlung zu nehmen dabeistehen; sie muss, soll anders die Absicht des Künstlers deutlich

ausgesprochen sein, auf den Verbrecher losstürzen oder wenigstens in irgend einer Weise sich dazu anschicken.

Das ruhige Dabeistehen unserer Gestalt erklärt sich ganz einfach, wenn wir sie als intellectuelle Urheberin des eben vorgegangenen Kindermordes, d. h. als Lyssa, und als Gegenstück zu dem Oistros des vorigen Bildes bezeichnen. Zur Kennzeichnung des dämonischen Einflusses, den Lyssa auf das Gemüth ihres Opfers ausübt, sahen wir auch in den bisher betrachteten Darstellungen bald ein ruhiges Beobachten seitens der dämonischen Gestalt (dem man sich allerdings auch ein thätiges Eingreifen vorhergegangen denken kann) bald ein Einstürmen auf den Frevler angewandt.

Wir sind am Ende der auf Lyssa zurückzuführenden Darstellungen und haben nur noch die von Andern in diesen Kreis gezogenen Gestalten zu prüfen.

Dilthey erkennt Lyssa auf dem Innenbild einer gepressten calenischen Trinkschale, die Bestrafung des Pentheus darstellend. (Arch. Zeit. 1873 Taf. VII. 2 p. 78 ff.) Wir sehen einen zu Boden gesunkenen, nackten Jüngling mit böotischer Kappe auf dem Haupt, den Schild am linken Arm; mit dem Schwert sucht er sich gegen einen Panther zu vertheidigen, der ihn zu zerfleischen droht. Neben dem Thier stürmt eine mit kurzem Chiton, der die rechte Brust frei lässt, einem Fell, wehendem Mantel und ἐνδρομίδες bekleidete Gestalt, den Thyrsos wie eine Lanze zum Stoss eingelegt, auf ihn ein. Dilthey verwirft wegen der Kleidung dieser Gestalt (kurzer Chiton und ἐνδρομίδες) die zunächst sich darbietende Deutung auf Agaue. Er sieht in ihr Lyssa und meint, dass der Künstler, weil er wegen des beschränkten Raumes nicht mehrere Bacchantinnen anbringen konnte, sich geistreich geholfen habe, indem er die Personifikation der wahnsinnigen

Wuth an ihre Stelle setzte und den Pentheus so als Opfer dieser Wuth bezeichnete.

Was zunächst Ds. Gründe gegen die Deutung auf eine Bacchantin betrifft, so scheinen sie mir schwerlich stichhaltig. Wenn auch sonst die Bacchantinnen mit langem Chiton und ohne Endromides dargestellt werden, so wird doch die Möglichkeit nicht geleugnet werden können, dass sie ein Künstler, in einer Scene wie diese, wo sie als Jägerinnen des gehetzten Wildes Pentheus auftreten, auch in dem Kostüm der Jägerinnen darstellen konnte. Das Fehlen jeder Andeutung des weiblichen Busens bei der Gestalt, wenigstens in der Zeichnung, könnte auf den Gedanken bringen, Dionysos selbst sei dargestellt. Indessen entspricht das Kostüm schwerlich diesem Gotte, wie es ebensowenig passend erscheint, dass er mit eigener Hand den Frevler züchtigt, während sonst gerade das ruhige, fast theilnahmlose Dabeisitzen des Dionysos bei Bestrafung der Frevler gegen seine Gottheit ein charakteristischer Zug ist.

Unmöglich aber ist die Deutung der Gestalt auf Lyssa. Sie hat nichts Dämonisches, der Thyrsos charakterisirt sie bestimmt als zum Kreis des Dionysos gehörig. Es fehlen also alle Anzeichen, dass der Künstler die Absicht hatte, Lyssa darzustellen. Eine mit dem Thyrsos auf einen liegenden Mann losstürmende Frau muss dem Beschauer immer ein dem Kreis des Dionysos angehöriges Wesen sein; nur eine vom Gegebnen ganz absehende Reflexion kann darin Lyssa sehen, indem sie sich aus der Kenntniss des Mythus ein rein poetisches, künstlerisch gar nicht darstellbares Bild konstruirt[1]).

[1]) Selbstverständlich finden diese Betrachtungen auch Anwendung auf die Figur der von Dilthey herbeigezogenen Marmorvase (Anc. marbles of the brit. m. I, 71). Sie ist eine einfache Bacchantin, zur Annahme einer Personifikation irgend welcher Art fehlt jeder Anhalt. Die Verschiedenheit des Kostüms ist wohl aus dem Streben nach Mannigfaltigkeit zu erklären.

In der Poesie kann man allerdings sagen, Pentheus sei ein Opfer der Lyssa geworden, nämlich der Wuth, welche die Bacchantinnen ergreift; in der Kunst ist eine solche Metapher unverständlich. Das Charakteristische an einer Darstellung des Todes des Pentheus liegt in dem Zerreissen durch die Bacchantinnen. Dass diese von einem unnatürlichen Affekt beseelt sind, kann ausserdem durch eine diesen Affekt vermittelnde dämonische Gestalt versinnlicht werden. Unser Künstler hat sich, durch den gegebenen Raum gezwungen, auf die Darstellung einer Bacchantin, die wir wohl bestimmter als des Pentheus Mutter bezeichnen können, beschränkt. — In die mythologischen Erörterungen Diltheys einzugehen, ist hier nicht der Ort. Auch das Resultat derselben, dass Lyssa und ähnliche Wesen aus derselben Wurzel mit den Bacchantinnen hervorgegangen sind, zugegeben, so ändert das nichts an der Deutung unseres Kunstwerks. Dass der Verfertiger desselben und sein Publikum Erinyen, Lyssa etc. und die Bacchantinnen als grundverschiedene Wesen empfanden, kann nicht zweifelhaft sein, unzweifelhaft ist es wohl ebenfalls, dass sie sich der Wurzelverwandschaft auch nicht im Entferntesten bewusst waren. Damit aber verliert die ganze Erörterung dieses Ideen-Zusammenhanges für die Kunsterklärung jeden Werth, so berechtigt sie auch vom Standpunkt der mythologischen Wissenschaft sein mag.

Wir haben diese Darstellung ausführlicher betrachtet, um an einem Beispiel die leitenden Principien der Deutung ähnlicher Gestalten auseinanderzusetzen. Kürzer können wir uns bezüglich einer anderen Darstellung fassen, welche von Stephani hierhergezogen ist.

Millin, galerie myth. 30, 93 = Peint. d. vases pl. 26 = Gerhard, Lichtgottheiten, 3, 5.

Wir sehen auf einem Viergespann eine geflügelte weibliche Figur, während eine zweite in kurzem Chiton und

hohen Stiefeln, in jeder Hand eine brennende Fackel, dem Gespann voraneilt. Stephani, C. R. p. 1862 p. 144 deutet die Gestalt im Wagen als Nike, die voraneilende als Lyssa oder Eris und nimmt an, dass beide in's Schlachtgewühl eilen. Es fehlt jedes Merkmal, dass der Künstler eine Lyssa darstellen wollte. Die Annahme, dass die beiden Gestalten in's Schlachtgewühl eilen, ist willkürlich. Aber auch wenn sie richtig wäre, bliebe völlig bestehen, was wir eben gegen die Benennung Lyssa vorgebracht haben. Ohne Zweifel ist an der früheren Deutung der Darstellung festzuhalten. Wie sehr häufig am Hals der grossen unteritalischen Gefässe, ist auch hier eine Himmelserscheinung dargestellt. Beide Gestalten gehören offenbar unmittelbar zusammen, die voraneilende Frau mit der Fackel soll vielleicht noch besonders den Lichtschein der Eos verkörpern.

II. Ate, Apate.

Wir beginnen mit der Betrachtung von zwei inschriftlich bezeichneten Darstellungen der Apate.

1. Tereus-Vase von Ruvo, im Museo nazionale in Neapel nr. 3233 (Heydemann). Nouvelles annales de la section française de l'institut I pl. 21 und II, 2 tav. d'agg. D. ib. II, p. 261 ss. (Roulez). Vgl. Minervini Bull. nap. II p. 12 ss. Welcker ib. p. 81 ss. (= A. Denkm. III, S. 365 ff.), Klügmann Ann. d. Inst. 1863 p. 107 ss. Stephani C. R. p. 1862 p. 137 ss.

Das Bild ist in zwei Reihen übereinander angeordnet. In der unteren erblicken wir zwei von rechts nach links fahrende Zweigespanne. Auf dem vorderen steht eine Frau im langen Chiton, die sich nach dem folgenden Gefährt umblickt und der auf demselben stehenden Frau winkt. Die Inschrift bezeichnet diese letztere als Philomele, sie ist ähnlich aber reicher gekleidet und geschmückt als die auf dem vor-

deren Wagen. Neben ihr steht ebenfalls ein Jüngling, der die Pferde lenkt. In der oberen Reihe reitet von links nach rechts auf sprengendem Ross der bärtige Tereus (Inschr.) in phrygischer Tracht. In der Rechten hält er zugleich mit den Zügeln zwei sehr kurz, dicht unter der Spitze gefasste Speere[1]).

Die Linke hat er staunend erhoben. Den Anlass zu dieser Bewegung bietet ihm offenbar die vor ihm stehende, leicht an einen Baum gelehnte weibliche Gestalt. Bekleidet mit langem Chiton und Mantel, reich geschmückt, das Haar zu einem schönen Knoten aufgebunden und mit Perlenschnüren geziert, steht sie ruhig da. Die Linke ist in den Mantel gewickelt und auf die Hüfte gestützt, mit der erhobenen Rechten, die zugleich in graziöser Weise den Zipfel des Mantels gefasst hält, weist sie auf Tereus hin, auf den auch ihr Blick fest gerichtet ist. Dabei steht die Inschrift: Apata. Auch die beiden hinter Tereus zu Fuss folgenden Jünglinge drücken Erstaunen und Erschrecken über die Erscheinung der Apate aus, namentlich die Geberde des zweiten ist sehr lebendig.

Das Verdienst, die Darstellung richtig aufgefasst und aufs Feinste den Zusammenhang und die Bedeutung der einzelnen Figuren erklärt zu haben, gebührt ohne Einschränkung Welcker; wir können nur seine Gedanken kurz wiedergeben.

Das Bild stellt Tereus dar, der gefolgt von zwei Jünglingen, die Philomele in Begleitung einer Dienerin nach seiner Heimath Daulia geleitet. Wäre, wie neuerdings wieder Heydemann anzunehmen geneigt ist, die Flucht der Prokne und Philomele und ihre Verfolgung durch Tereus dargestellt, so müsste der Letztere viel schneller reiten, auch wohl in

[1]) Dass der fragliche Gegenstand keine Scheere ist, wie noch Stephani l. c. irriger Weise annimmt, ist ausser Zweifel (cf. Klügmann a. a. O.)

solcher Nähe der Fliehenden von seinen Waffen Gebrauch machen. Ferner müsste dann doch wohl Prokne ebenfalls bezeichnet sein, während auf unserm Bild die betreffende Frau sichtlich geringeren Standes als die folgende Philomele und demnach ohne allen Zweifel mit Welcker als Begleiterin der Letzteren aufzufassen ist.

Ebenso bestimmt sind die Jünglinge hinter Tereus dessen Begleiter, und nicht wie Heydemann vermuthet die den Schwestern zu Hülfe kommenden Brüder Butes und Erechtheus. Diese haben im Mythus nichts mit dem Schicksal ihrer Schwestern zu thun; sie bleiben in Attika. Die beiden Jünglinge kommen aber überhaupt nicht den Frauen zu Hülfe, sonst würden sie ihre Waffen wohl gegen Tereus kehren, während sie ihm in unserem Fall mit geschulterten Waffen folgen. Ausserordentlich schön definirt Welcker den Moment, den uns das Bild vor Augen führt und die Bedeutung der als Apate bezeichneten Figur. Tereus ist unterwegs, da erscheint Apate und giebt ihm den bösen Gedanken ein, die Philomela zu schänden und die Entdeckung des Verbrechens zu verhüten. Was in ihm vorgeht, ist übertragen auf eine allegorische Gestalt objektivirt, und die natürliche Folge davon ist, dass auch die Andern es bemerken. Die Leibwache des Tereus erschrickt, Philomela fährt unwillkührlich schneller, ja auf die Thiere scheint der Einfluss der Apate ausgedehnt, sie zeigen eine gewisse Unruhe und das des Tereus bäumt sich auf.

2. Darius-Vase von Canosa im Museo nazionale zu Neapel nr. 3253 Arch. Zeit. 1857 Taf. CIII, Text von Welckerib. S. 149 ff. Die reichhaltige Litteratur bei Heydemann, Vasensammlungen des Mus. naz. zu Neapel.

In der mittleren Reihe sehen wir Darius in Berathung mit seinen Grossen, unten den Schatzmeister des Königs in

voller Thätigkeit, 5 junge Perser sind in verschiedener Weise um ihn beschäftigt. Für unsern Zweck kommt nur die obere Figurenreihe in Betracht. Dort sitzt im Mittelpunkt Zeus mit dem Scepter, nach links gewandt. Das Gesicht kehrt er der rechts von ihm stehenden Hellas (Inschr.) zu und spricht zu ihr mit lebhaftem, ermuthigendem Gestus der Linken. Hellas, in festliches Gewand gehüllt, neigt das Haupt leise dem Zeus zu, die Linke hat sie sinnend zum Gesicht erhoben. An Zeus Knie geschmiegt erscheint links von ihm die kleine Nike, mit der Rechten auf Hellas hinweisend. Rechts von dieser steht Athene, in der Rechten Schild und Speer; sie legt der Hellas ermuthigend die rechte Hand auf die Schulter. Am äussersten rechten Ende der Darstellung folgt endlich noch eine Gruppe von zwei Figuren. Auf einem Altar mit der Herme der Aphrodite sitzt die personificirte Asia (Inschr.) nach links gewandt in reicher Kleidung, in der Linken hält sie ein Scepter und fasst mit der Rechten den Schleier. Den Blick hat sie zu der links vor ihr stehenden, durch die Inschrift ΑΠΑ(τη) bezeichneten Figur erhoben. Diese wendet den Kopf halb zurück zur Asia, im Begriff, sich nach links zu entfernen. Sie ist bekleidet mit kurzem dorischem Chiton und hohen Stiefeln, um den Hals hat sie mantelartig ein Thierfell geknüpft. Im Haar trägt sie zwei Schlangen und hält in jeder Hand eine brennende Fackel. Links von der Mittelgruppe erblicken wir noch Apollo sitzend, und endlich die auf einer hochbeinigen Hindin reitende Artemis.

Was zunächst die Bewegung der Apate und ihr Verhältniss zu Asia betrifft, so hat sie der letzteren jedenfalls zu irgend etwas zugeredet und die Richtung ihrer Bewegung bezeichnet Hellas als das Objekt ihrer Einflüsterungen. Sie hat der Asia den Gedanken des Kriegszuges eingegeben und wendet sich in diesem Augenblick, die Asia noch mit einem

letzten Wort bestärkend, zum Gehen. Dass die letztere den Einflüsterungen der Apate ein aufmerksames Ohr schenkt, beweist die gespannt lauschende Haltung und der zu Apate emporgewandte Blick. Die obere Figurenreihe steht in engem Zusammenhang zu der darunter befindlichen Scene. Wird hier der Krieg beschlossen, so weist in der oberen Darstellung der Künstler auf die Motive und die Folgen des eben von den Ersten der Perser gefassten Beschlusses hin. Durch Uebermuth, Trotzen auf seine grosse Heeresmacht und das blinde Verlangen nach Rache an Griechenland verblendet, beschliesst Darius oder, wie es der Künstler verallgemeinernd ausdrückt, die personificirte Asia selbst den Zug gegen Griechenland, der so verderblich für sie enden sollte. Auf beiden Darstellungen ist Apate also die Personifikation eines plötzlichen psychologischen Affekts, dort der sinnlichen Begierde, die den Tereus plötzlich ergreift, hier der Begierde nach Rache um jeden Preis. Beide stehen unter dem Einfluss einer bethörenden Macht, die sie zu dem verderblichen Entschlusse treibt. — Apate ist also auf beiden Bildern die personificirte Bethörung durch die Gottheit. Sie spielt völlig die Rolle der Ate, wie wir sie aus den Schilderungen der Tragiker kennen gelernt haben.

Unser Interesse nimmt, nachdem wir die Bedeutung der beiden als Apate bezeichneten Figuren erklärt, die äussere Gestalt derselben in Anspruch. Wir haben oben gesehen, dass Ate (und die ihr parallele Apate) in der Poesie keine feste Ausbildung erhalten hat. So musste es auch in der Darstellung derselben dem einzelnen Künstler überlassen bleiben, nach seiner Auffassung eine Verkörperung zu versuchen. Bei der Lyssa war, wie wir gesehen, die Möglichkeit verschiedener Auffassung beschränkt, der Begriff dieser Gestalt wies mit Nothwendigkeit auf eine dämonische Erscheinung hin. Auch die individuelle Auffassung der Mania auf der Vase

der Assteas erinnert, abgesehen von der Beischrift, an einen bösen, den Menschen feindlichen Dämon. Anders bei Ate und Apate. Schon in der Poesie können wir zwei Arten der Schilderung dieser Gestalten unterscheiden: einmal wird das Einschmeichelnde, Verführerische der Bethörung hervorgehoben, die den Menschen unmerklich ins Netz des Unheils tiefer und tiefer verstrickt; dann aber schildern andere Stellen das Verderbliche, Dämonische, das in dem Auftreten dieser dem Menschen feindlichen, strafenden Gewalt liegt. So finden wir auch auf unseren Bildern Apate in durchaus verschiedener, der Schilderung dieser Gestalt in der Litteratur entsprechender Weise dargestellt. Auf dem Tereus-Bilde ist es die sinnliche Begierde, die den Thrakerkönig völlig der Vernunft beraubt und ihn zu dem Frevel an Philomele treibt. Der Künstler hat dies auch äusserlich in der Gestalt der Apate darzustellen versucht. Auf sie passt ganz die Schilderung des Dio: schön geschmückt, in sicherer, graziöser Haltung steht sie da, wohl geeignet, bei ihrem Opfer Vertrauen und rückhaltslose Hingabe an ihre Rathschläge zu finden. Der Künstler hat versucht, in dieser Gestalt eine Verkörperung der berückenden Macht der sinnlichen Leidenschaft zu geben. Schmeichelnd gleichsam, in lockender Erscheinung tritt diese dem Menschen entgegen und gewinnt so sein Herz vollständig, so dass er vor keinem Frevel mehr zurückschreckt, um seine Begierde zu befriedigen. Erst wenn das Ziel erreicht ist und die Folgen ihn wie ein unzerreissbares Netz des Verderbens umstricken, kommt er zur Besinnung und verwünscht die Leidenschaft, die ihm erst so süss erschienen. In diesem Sinn finden wir Apate auf unserem Bild durchaus der Aphrodite und den Gestalten ihres Kreises, namentlich der Peitho ähnlich gebildet. Eine feinere Durchbildung der Züge, um noch mehr den betrügerischen, berückenden Charakter zum Ausdruck zu bringen,

war dem Vasenmaler durch die Grenzen seiner technischen Mittel versagt. Er konnte nur den allgemeinen Gedanken durch den ganzen Habitus der Gestalt und deren Verhältniss zu den anderen Figuren der Darstellung zum Ausdruck bringen. Zur Aushülfe für das seiner Technik Versagte nahm der Künstler dann zu einer erklärenden Beischrift seine Zuflucht.

In anderer Weise hat sich der Künstler der Darius-Vase seiner Aufgabe zu entledigen gesucht. Er schildert uns das verderbliche, strafende Wesen der Apate im Allgemeinen und benutzt den für dämonische Gestalten aller Art ausgebildeten Typus (s. oben). In diesem Sinn finden wir Apate auf unserer Vase mit Schlangen in den Haaren, Fackeln und in der gewöhnlichen Jägerinnentracht. Die specielle Bedeutung der so charakterisirten Gestalt für die dargestellte Handlung ist durch die Art, wie sie in dieselbe eingreift, genügend veranschaulicht. Die hinzugefügte Inschrift setzt die Intention des Künstlers ausser Zweifel. Auch ohne sie würden wir jedoch im Stande sein, die Gestalt zu deuten.

Wir gehen nunmehr, nach Betrachtung der sicher bezeugten Darstellungen der Apate, dazu über, diese Gestalt sonst nachzuweisen. Von vornherein ist dabei zu bemerken, dass es für den Vasenmaler unmöglich war, Apate in ähnlicher Weise wie auf der Tereus-Vase ohne erklärende Inschrift deutlich erkennbar darzustellen. Der Beschauer musste stets im Unklaren bleiben, ob nicht eine Gestalt aus dem Gefolge der Aphrodite gemeint sei; denn das Eigenthümliche der Apate, wenn man von der Art ihres Handelns absieht, das Verlockende zugleich mit einem bösen, listigen Zug, konnten die Vasenmaler mit ihren künstlerischen Mitteln nicht zur Darstellung bringen. Die beiden von Stephani C. R. p. 1862 p. 137 ff. hierher gezogenen Darstellungen gehören schon desshalb einem anderen Vorstellungskreise an.

Auf der *Marsyas-Darstellung*, Gerhard Ant. Bildw. Taf. 27 = Elite céramograph. II, 24 erkennt Stephani Apate in der an den Felsen gelehnten Frau und zwar „nach der Gleichheit der äusseren Gestalt, der Situation und aller übrigen Elemente der Composition mit dem Tereus-Bilde“. Sie wäre hier zugegen, um auf die Selbstverblendung des Marsyas, seine Ueberhebung hinzuweisen, durch die er ins Verderben gerathen ist. In dieser Auffassung würde sich die Gegenwart der Apate wohl erklären lassen. Bei der Deutung einer Figur haben wir aber zunächst auf das äusserlich Gegebene, die Erscheinung, das Verhältniss zu den anderen Personen der Darstellung zu achten, um daraus die Intention des Künstlers zu errathen. Welche Anhaltspunkte bietet nun unsere Figur für die Benennung Apate? Sie steht abgewendet von der Handlung, in bequemer Haltung, an eine Quelle gelehnt ruhig da, ohne in irgend einer Weise ihre Theilnahme an dem Vorgang in der Mitte kund zu thun. Mit der Apate der Tereus-Vase hat sie allerdings in Tracht und Stellung viel Aehnlichkeit. Die Frage, ob eine solche Aehnlichkeit der Erscheinung allein genügt, um die Deutung der einen Figur auf eine andere zu übertragen, beantwortet sich wohl von selbst. Die nächstliegende Deutung für eine weibliche Figur, die ohne jede Theilnahme an der Handlung abgewendet von dieser an einem Felsen lehnt, aus dem eine Quelle hervorsprudelt, ist die auf eine Quellnymphe. Diese schon früher in verschiedenen Variationen vorgeschlagene Erklärung werden wir sonach für die betreffende Figur mit voller Sicherheit in Anspruch nehmen können.

Noch entchiedener müssen wir Stephani widersprechen hinsichtlich der *Paris-Darstellung* bei Millingen vas. div. pl. 43, wo er in der an einen Pfeiler gelehnten Gestalt, rechts von Paris, ebenfalls Apate erkennt. Die richtige Deutung der ganzen Scene auf das Zusammensein von Paris und

Oinone vor des Ersteren Abreise nach Griechenland ist schon von Millingen gegeben und von Brunn (troische Miscellen S. 61) aufs Neue gegen Welcker (A. D. V, 437) vertheidigt worden. Die von Stephani als Apate gedeutete Oinone hat wiederum nur eine ganz äusserliche Aehnlichkeit mit der Apate der Tereus-Vase. Im Uebrigen aber ist die betreffende Figur das gerade Gegentheil einer Apate. Zwei Frauen, von denen eine (in der Höhe) durch die Verbindung mit Eros als Aphrodite gesichert ist, suchen Paris auf ihre Seite zu ziehen. Aphrodite ist siegreich, während die an den Pfeiler gelehnte Frau unterliegt. Dass Apate, die Personifikation der berückenden, verderblichen Bethörung, unterliegt, ist doch wohl nicht denkbar.

Wenn Stephani ausserdem (l. c. p. 144 f.) auf zwei von uns schon behandelten Darstellungen, denen der Wettfahrt zwischen Pelops und Oenomaus, Apate erkennt, so beruht das auf einer Verkennung des künstlerischen Motivs der betreffenden dämonischen Gestalten. Dieselbe treibt nach Stephani die Pferde des Oenomaus zu wahnsinniger Hast an, aber je mehr sie treibe, desto schneller nahe dem siegesgewissen Oenomaus das Verhängniss in Folge des ihm von Myrtilus gespielten Betruges. Jeder Unbefangene wird auf der ersten der betreffenden Darstellungen als Motiv der dämonischen Gestalt ein Entgegentreten und Scheumachen erkennen. Bezüglich des zweiten Bildes mag Stephani durch die offenbar sehr mangelhafte Beschreibung Panofkas irre geführt sein; auch hier ist nach der genauen Beschreibung von Heydemann a. a. O. unzweifelhaft dasselbe Motiv wie auf nr. 1 zu erkennen. Dass Lyssa vollständig in die fraglichen Darstellungen passt, bedarf wohl keines neuen Beweises. Seine Behauptung, Lyssa könne eben so gut neben dem Gespann des Pelops dargestellt sein, hat Stephani unerwiesen gelassen.

Bevor wir darauf eingehen, unsererseits Apate im Anschluss an die Auffassung der Darius-Vase auch auf inschriftlich nicht bezeichneten Darstellungen nachzuweisen, haben wir noch das Eigenthümliche der beiden beglaubigten Apate-Darstellungen in Bezug auf das Verhältniss der dämonischen Gestalt zur Handlung besonders hervorzuheben. Beide zeigen uns nicht eine unter Apates Einfluss vorgehende Handlung, sondern den Entschluss zu einer solchen, sie versinnlichen ausschliesslich einen Vorgang im Gemüth des Tereus und der personificirten Asia. Dadurch unterscheiden sie sich von den vorher behandelten Darstellungen mit Personifikationen der rasenden Wuth. Das Auftreten dieses letzteren Affekts ist unzertrennlich von dadurch bedingten Handlungen, der Künstler konnte somit Einflössung und Ausbruch der Wuth zusammen darstellen, wie wir es auf einer Reihe von Bildern gesehen haben. Eine nicht geringe Zahl von anderen zeigt den Dämon ausser allem äusseren Zusammenhang mit der Handlung, derselben ruhig zuschauend. Wir haben also eine vorausgegangene Einwirkung anzunehmen. Durch Hinzufügung des Dämon deutet der Künstler das Motiv der Handlung an.

Bei Apate folgt Auftreten und Wirkung nicht unmittelbar auf einander. Der Entschluss zu einer That und diese selbst können weit auseinander liegen. Darum konnte der Künstler das Auftreten der Apate, die Bethörung des Gemüths für sich allein, unabhängig von den darauf folgenden Handlungen darstellen. Der Natur der Apate nach konnte der Künstler ihre Einwirkung unter dem Bilde freundlicher Ueberredung schildern, während Lyssa sich ihres Opfers unsichtbar, in wildem Ansturm bemächtigt. Sollte eine bestimmte Handlung als Folge einer Einwirkung der Apate bezeichnet werden, so bot sich der auch bei Personifikationen

der rasenden Wuth eingeschlagene Weg dar, Apate in für dämonische Wesen üblichen äusseren Gestalt einfach schauend darzustellen.

Wir stellen im Folgenden eine Reihe von Bildern, welc zunächst äusserlich dieser Bedingung entsprechen, zusamme um nach Beschreibung und Deutung der einzelnen, abgeseh von der dämonischen Gestalt, dann das allen Gemeinsam auseinanderzusetzen und auf diese Weise zu möglichst un befangener Würdigung der Bedeutung, welche der zuschauend Dämon für die Handlung hat, zu gelangen.

Meleager und Atalante.

1. Vase von Ruvo, s. g. anfora pugliese, beschr. von Heydemann: Arch. Zeit. 1871 S. 154.[1])

Die Mitte der Darstellung nimmt eine sitzende Gestalt ein, bekleidet mit kurzem, gegürtetem Chiton mit engen, gestickten Aermeln, Chlamys und Jagdstiefeln, auf dem Kopf die phrygische Mütze. Die Gestalt ist unbärtig, die Formen können als weiblich bezeichnet werden, eine Andeutung des Busens fehlt allerdings. Auf dem Schooss hat sie zwei Speere. Sie ist nach links einem vor ihr stehenden Jüngling zugewendet und streckt die Linke aus, um ein von demselben dargebotenes Fell in Empfang zu nehmen. Der Jüngling ist bekleidet mit der Chlamys, hohen Stiefeln, im Nacken trägt er den Petasos, an der rechten Seite an einem Wehrgehenk das Schwert. In der erhobenen Rechten hält er zwei Speere dicht unter der Spitze, in der Linken am Schwanz das

[1]) Herr Prof. Heydemann war so gütig, mir die ihm von Herrn G. Jatta geschickte Bause mitzutheilen, welche der obigen Beschreibung zu Grunde liegt. Leider war es bis jetzt nicht möglich, eine genauere Zeichnung des interessanten Bildes oder eine die vorhandenen Zweifel völlig beseitigende Auskunft zu erlangen.

Körte

mittags 10 Uhr

itsätze

zur akademischen Würden

hie

versität

Fell eines Thieres, dessen genauere Erklärung wir uns vorbehalten. Zwischen beiden Gestalten schwebt ein Eros mit einer Perlentänie in den Händen auf den Jüngling zu, den Kopf wendet er zurück nach einer hinter (r.) der zuerst beschriebenen sitzenden Gestalt befindlichen Frau. Dieselbe ist bekleidet mit langem Chiton und mit um die Hüften geschlagenem Obergewand. Der rechte Fuss ruht auf einer Erhöhung des Bodens, der Oberkörper ist vorgebeugt. Indem sie mit der Linken auf den Jüngling hinweist, scheint sie den Eros auf ihn hin zu dirigiren; der rechte Arm ruht auf dem Knie. Hinter dieser Frau (r.) steht auf einen gewundenen Stab gestützt ein bärtiger Mann mit Chiton und Chlamys, den Petasus auf dem Kopf, das Gesicht der Mitte zugewendet. Den Beschluss macht auf der rechten Seite eine geflügelte weibliche Figur, bekleidet mit kurzem, gegürtetem Chiton (mit Aermeln und Kreuzbändern) mit Chlamys über dem rechten Arm und mit Jagdstiefeln, in der Rechten hält sie ein Schwert in der Scheide, in der Linken eine brennende Fackel. Sie ist halb nach rechts gewendet, wie zum Gehen, kehrt aber den Blick nach der Mittelscene zurück. Am linken Ende der Darstellung, hinter dem Jüngling mit dem Fell sitzt ein zweiter, ebenso gekleidet und ausgerüstet. Der Kopf ist nach links gewendet, als erwarte er von dort das Herankommen anderer Gefährten, die Linke ist erhoben. Neben der Gestalt mit der phrygischen Mütze (rechts) bemerken wir noch einen Hund, rechts von diesem eine Art Sack und ein Bündel Stäbe, ohne Zweifel Jagdgeräth[1]).

Heydemann erkennt in der Darstellung Jason, der dem

[1]) In ganz ähnlicher Form kehrt dasselbe Geräth wieder auf der Meleager-Vase von Armentum Arch. Zeit. 1867, Taf. CXX. Die Vergleichung der Sarkophage Mon. dell' Inst. IX, 2 und einer gravirten Silberplatte bei Stephani, C. R. p. 1867 pl. II, 4 zeigt, dass ein Jagdnetz und Stäbe zum Aufspannen desselben gemeint sind.

Aeetes das goldene Vliess überreicht in Gegenwart der Medea und zweier Argonauten. Von der Mittelfigur nimmt er an, dass sie einen weissen Bart gehabt habe, der verlöscht und vom Verfertiger der Bause übersehen sei. Ein solches Versehen ist schwer glaublich, da, wenn auch an einer Stelle die weisse Deckfarbe geschwunden ist, dennoch sehr deutliche Spuren zurückzubleiben pflegen. Auch könnte bei Heydemann's Annahme der Contour des Kinnes nicht so scharf sein. Es erheben sich aber auch sonst gegen die Deutung dieser Figur als Aeetes schwere und nicht zu beseitigende Bedenken. Das Kostüm ist für einen König in seinem Palast völlig unpassend; dass er zwei Jagdspiesse trägt und dass neben ihm ein Hund und Jagdgeräth sich finden, widerspricht dieser Deutung vollends. Dass die von Heydemann Medea genannte Figur ganz griechisches Kostüm und nicht die phrygische Mütze trägt, ist für eine Vase dieses Stils ebenfalls bedenklich. Endlich muss es befremden, dass auf Seite des Aeetes und der Medea, auf Seite der Barbaren, sich ein Mann in völlig griechischer und zwar der auf den späteren Vasen für den Pädagogen charakteristischen Tracht findet. Zwar ist eine völlig treue und genaue Wiedergabe namentlich der Nebendinge auf Vasen keineswegs durchweg üblich, aber wenigstens in zweiter Linie muss unter den Gründen gegen Heydemanns Deutung hervorgehoben werden, dass der von ihm als Widderfell bezeichnete Gegenstand in der Hand des Jünglings vielmehr einem Eberfell gleicht. Es ist im Uebrigen glatt, nur in der Mittellinie des Rückens sind starke Haare oder Borsten angedeutet, die Hinterbeine sind auffallend kurz, der Schwanz unbehaart, die Hufe breit; alles charakteristische Kennzeichen eines Schweines, nicht eines Schafes.

Alle die eben hervorgehobenen Bedenken führen uns vielmehr auf eine andere Deutung. Die im Mittelpunkte sitzende

Figur ist, wie schon oben bemerkt, ihrem ganzen Habitus nach eher weiblich als männlich. Das Fehlen des Busens hat zahlreiche Analogien auf Vasen dieses Stiles, vielleicht ergiebt genauere Prüfung des Originals auch noch das Vorhandensein desselben. Aber auch so glaube ich, wenn alle übrigen Figuren dazu stimmen, die fragliche Gestalt als weiblich bezeichnen zu dürfen. Die Kleidung der einzelnen Personen, ihre Bewaffnung, die Anwesenheit des Hundes und des Jagdgeräthes weist auf eine Jagdscene hin. Wir erkennen, kurz, in derselben eine Scene aus der berühmtesten Jagd, der des kalydonischen Ebers. Meleager übergiebt der Atalante die *ἀριστεῖα* der Jagd, das Fell des von ihm getödteten Ebers. Atalante trägt die gewöhnliche Jägerinnentracht, die phrygische Mütze hat sie noch auf zwei Darstellungen der kalydonishen Jagd (Gerhard Apul. V. B. Taf. A. 4 und Lenormant, collection Raifé 1345, vergl. Stephani C. R. p. 1867 p. 81) und auf einer Vase des Brit. Mus. nr. 950, wenn dort wirklich ein Liebesgespräch zwischen Atalante und Meleager dargestellt ist. Die Gestalt hinter Atalante ist Aphrodite, die den Eros auf Meleager hinweist, ihn und Atalante als Liebespaar charakterisirend.[1]) Hinter Jason sitzt ein Gefährte desselben bei der Jagd, sich nach andern Genossen umsehend. Der Mann mit Krummstab hinter Aphrodite ist ohne Zweifel der Pädagog des Meleager. Die nähere Erklärung der dämonischen Gestalt am rechten Ende der Darstellung schieben wir noch auf.

Der dargestellte Moment ist ungemein bedeutungsvoll. Durch das Geschenk des Eberfelles an Atalante besiegelt Meleager sein Geschick, denn an diesen Akt knüpft der Neid

---

[1]) Ob der unter Aphrodites linker Hand befindliche Gegenstand der *φωριαμός* ist, an dem die Fäden fehlen, oder nur eine müssige Verzierung, ein Blumenkelch, ist nach der Bause nicht zu entscheiden. Auch für Aphrodite passte der *φωριαμός* sehr gut.



der Thestiaden, deren Tödtung durch ihn und endlich sein eigner schrecklicher Tod nach Verbrennung des verhängnissvollen Scheites durch die Mutter an. Ein Interesse hervorragender Art nimmt unsre Darstellung dadurch in Anspruch, dass sie bis jetzt die einzige dieses Gegenstandes ist, was die ausführliche Behandlung des Bildes entschuldigen wird.

Pelops und Oenomaus vor dem Wettfahren.

2. Vase von Ruvo Annali dell' Inst. 1851 tav. d'agg. O. p. 298—302 (Gargallo — Grimaldi) vergl. Papaliotis Arch. Zeit. 1853 S. 46.

Vor einem Altar reichen sich Pelops und Hippodamia die Hände zur feierlichen Verlobung, neben Hippodamia steht (rechts) in voller Rüstung Oenomaus mit erhobener Rechten. Links hinter Pelops bemerken wir Aphrodite und Eros mit Schale und Reif. Rechts hinter Oenomaus trägt Myrtilus einen Widder zum Opfer herbei, neben ihm liegt ein Rad. Ganz rechts endlich hinter Myrtilus steht in ruhiger Haltung mit übergeschlagenen Beinen eine weibliche Flügelfigur. Sie ist bekleidet mit kurzem, gegürtetem Chiton mit Kreuzbändern und Halbärmeln sowie mit hohen Stiefeln, über den linken Arm hat sie ein shawlartiges Obergewand geschlagen. Mit der Linken stützt sie sich auf eine lange Lanze, mit der Rechten hält sie hinter dem Rücken ein Schwert. Der düstere Blick ist etwas gesenkt und nach links, der Mittelscene zu, gerichtet. Auf dem Scheitel sind zwei Schlangen bemerkbar.

3. Vase bei Passeri: Picturae Etruscorum in vasculis II, 282—89 = der von Conze „Antiken in England“ Arch. Anzeiger 1864 S. 165 f. beschriebenen s. g. Cawdor — Vase des Soane-Museums. (Die Abweichungen der Zeichnung bei Passeri von Conzes Beschreibung sind nicht wesentlich

und beruhen augenscheinlich auf Missverständnissen des Zeichners.)

Die ganze Darstellung ist in zwei Hälften getheilt. Auf der oberen sehen wir in der Mitte einen Altar mit der Statue des blitzschleudernden Zeus, davor den bärtigen Oenomaus in voller Rüstung, eine Schale in der Linken, im Begriff vor dem verhängnissvollen Wettrennen zu opfern. Rechts von Oenomaus sitzt nach rechts gewandt, aber den Kopf nach der Mitte zurückwendend ein Jüngling. Von links trägt ein Zweiter einen Widder auf den Schultern herbei, es folgt eine reichgeschmückte Frau, in der erhobenen Rechten eine Wanne mit zwei Gefässen und ein drittes in der gesenkten Linken haltend.

Unten sehen wir die Vorbereitungen zum Wettrennen; vier Pferde werden zum Anschirren bereit gehalten, zwei links von einem Jüngling, die beiden rechts stehenden von einer weiblichen Flügelfigur, welche mit kurzem Chiton und Stiefeln bekleidet ist und einen Speer in der Linken hält; zugleich fasst sie auch noch den Zügel des einen links stehenden Pferdes.

Oedipus und die Sphinx.

4. Vase von Canosa, im Museo nazionale zu Neapel nr. 3254 Annali dell' Inst. 1871 tav. d'agg M. p. 86 ss. (Michaelis) vgl. Bull. Nap. nuova serie I. (1852) p. 92 ss.

In der Mitte sitzt auf phantastischen Blumen die Sphinx, den Kopf nach rechts, einem Jüngling (Oedipus) zugewendet, der in Reisetracht vor ihr steht und mit demonstrirender Bewegung der Linken zu ihr spricht. Ihm gegenüber, links von der Sphinx, steht eine weibliche Gestalt, den Körper etwas nach links geneigt und sich mit beiden Armen auf einen umgekehrten Speer stützend. Der Kopf ist lauschend halb nach der Mitte gewandt. Bekleidet ist die Figur mit kurzem, ge-

gürtetem, mit Kreuzbändern versehenem, langärmeligem Chiton und hohen Stiefeln, ausserdem mit einem um die Schultern geworfenen, leichten Obergewand. Im Haar trägt sie zwei weisse Schlangen.

Herakles und Kyknos.

5. Vase des Museo Jatta in Ruvo nr. 1088. Arch. Zeit. 1856 Taf. LXXXVIII.

Die richtige Erklärung des Ganzen als Herakles und Kyknos bei Jatta: Catalogo del museo Jatta etc. per G. Jatta. Napoli 1869. Daselbst auch die zahlreiche Litteratur. Vgl. die Recension des Catalogs von Heydemann, Bull. dell' Inst. p. 1871 p. 219 ff.

Herakles, gekennzeichnet durch die zu seinen Füssen liegende Keule und Löwenhaut, rüstet sich zum Kampf mit einem ihm gegenüberstehenden Gegner. Er ist mit dem Helm bedeckt und im Begriff, den Schild aufzunehmen, seine Lanze hält die hinter ihm stehende Athene. Kyknos steht dem Herakles kampfbereit gegenüber. Zwischen beiden, etwas im Hintergrunde bemerken wir Apollo mit Lorbeerkranz, einen grossen Knotenstock in der Hand. Ihm ist im Mythus der Ort des Kampfes geweiht, er sucht hier noch im letzten Augenblick, freilich vergeblich, zwischen den beiden Helden zu vermitteln. Ganz rechts steht der Streitwagen des Kyknos mit zwei Rossen bespannt, ein prächtig gerüsteter Krieger in Harnisch und Helm, das *κέντρον* in der Hand, führt die Zügel. Wir erwarten Ares auf Seite des Kyknos als Gegengewicht gegen Athene, und desshalb möchte ich diesen Gott eher als einen beliebigen Diener des Kyknos, für welchen doch auch das Aeussere der betreffenden Gestalt zu glänzend ist, in dem Wagenlenker erkennen. Ueber Herakles sitzt eine dämonische Figur in kurzem Chiton und Stiefeln mit Schlangen in den Haaren und um die Arme.

Dass diese Gestalt sich auf den Gegner des Herakles bezieht, ist durch die Richtung ihres Blicks genugsam gekennzeichnet. Ueber Kyknos schwebt noch als Zeichen des Unglücks ein Adler mit einer Schlange in den Fängen.

Auszug des Amphiaraus.

6. Vase der Sammlung Campana, jetzt in der Ermitage nr. 406. Bull. Nap. nuova serie III, 5; II p. 113 s. (Minervini). Vgl. Stephani, Die Vasensammlung der kais. Ermitage und C. R. p. 1862 p. 145.

Dargestellt ist der Auszug des Amphiaraus. Der Held steht auf seiner Quadriga und wendet sich mit traurig gesenktem Haupt zurück zu seinen beiden links stehenden jungen Söhnen. Der vordere derselben scheint mit erhobener Rechten dem Vater etwas zu versprechen, während der zweite ihn mit einer Geberde des Schmerzes scheiden sieht. Vor den Pferden steht ein Diener; links, etwas höher als die Knaben, mit trauriger Geberde der Pädagog. In der oberen Reihe erblicken wir endlich über den beiden Knaben einen geflügelten weiblichen Dämon mit kurzem Chiton, Chlamys, Stiefeln, Schlangen im Haar. In der Rechten schwingt sie eine Fackel, die Linke hält ein Schwert in der Scheide. Sie hat den düstern Blick von der Mittelscene nach links weggewendet und die Flügel ausgebreitet, wie um dem Amphiaraus zu folgen. Rechts von ihr, in derselben Figurenreihe, sind noch Apollo, Athene und Hermes sichtbar.

Tod der Glauke (Kreusa).

7. Vase von Pomarico im Museo nazionale zu Neapel, nr. 526 der ehemaligen Sammlung Santangelo, Raoul-Rochette, Choix de peintures p. 263 (Vignette).

Das Bild stellt in sehr flüchtiger Ausführung den Untergang der Glauke oder Kreusa durch Medeas Geschenke dar.

Die unglückliche Jungfrau ist von dem in der Mitte stehenden Thron herabgesunken und fasst mit beiden Händen nach der verderbenbringenden Stephane in ihrem Haar. Den Kopf wendet sie dem mit der Geberde des Entsetzens von links her heraneilenden Vater zu. Auf derselben Seite sehen wir noch eine jugendliche Frauengestalt entsetzt hinwegeilen, den Kopf nach der Schreckensscene zurückgewendet. Rechts treibt der Pädagog die in schöngestickte Mäntel (die typische Tracht der vornehmen Knaben) gehüllten Söhne der Medea hinweg, die Hand schützend auf die Köpfe seiner Zöglinge gelegt. Ueber dieser Gruppe endlich sitzt in ruhiger Haltung eine weibliche Flügelfigur, mit den Händen die Kniee umfassend. Sie ist mit einem die linke Schulter freilassenden Chiton bekleidet und mit einem Halsband geschmückt, übrigens ganz ideal gebildet.

Von den eben beschriebenen Darstellungen zeigen zunächst die 5 ersten einen gemeinsamen Grundcharakter. Sie stellen einen Vorgang dar, welcher das Verderben des jedesmaligen Helden in näherer oder fernerer Zeit unwiderruflich nach sich zieht. Wir erkennen diese im schlimmen Sinne bedeutende Tragweite der betreffenden Vorgänge durch Eingehen auf den mythologischen Zusammenhang eines jeden: nur durch die Verknüpfung des dargestellten Vorganges mit den darauf folgenden Thatsachen erhält derselbe Gewicht. Solche Handlungen, welche sich erst durch ihre Folgen als dem Helden verderblich ausweisen, erschienen dem Griechen als Ausfluss einer von den Göttern herrührenden Affektion des Gemüthes, als Folgen der Bethörung des Sinnes durch die Götter. Dies erklärt uns die Bedeutung des der Handlung zuschauenden Dämons auf unseren Bildern.

Wenn wir bei Handlungen, welche nach griechischer Anschauung in ihrem mythologischen Zusammenhang und in Be-

zug auf ihre Folgen als unfreie, durch die Einwirkung einer höheren, göttlichen Macht bedingt erscheinen müssen, eine dämonische Gestalt anwesend sahen, so kann der Künstler dabei keine andere Absicht gehabt haben, als den Beschauer auf eben diese Einwirkung hinzuweisen. Um den Gedanken des Künstlers zu errathen, mussten wir von der Erforschung des mythologischen Zusammenhanges ausgehen. Dem Publikum des Alterthums war dieser ohne Zweifel geläufig und es wurde durch die dämonische Gestalt sofort daran erinnert, dass die Handlung keine freie ist, sondern dass die dargestellten Personen unter dem Einfluss eines Dämon handeln. Die dämonische Gestalt bringt mit einem Worte das Motiv der Handlung zur Anschauung.

Sind wir nunmehr über die Bedeutung der fraglichen Figuren klar, so kann nur noch deren Benennung streitig sein. Wir haben gesehen, dass der Bedeutung nach die Figuren ganz der personificirten Bethörung durch die Gottheit, Ate oder Apate, entsprechen. Sind wir nun berechtigt, die Figuren Ate resp. Apate zu nennen, oder müssen wir sie, wie von mehreren Seiten verlangt wird, als Erinyen bezeichnen?

Die Entscheidung wird darin liegen, ob wir bei den Künstlern ein Bewusstsein von den in der Poesie ausgebildeten Wesen der Ate (Apate) voraussetzen dürfen. Die Wahrscheinlichkeit ist von vornherein entschieden für diese Annahme, zeigen doch die Darstellungen der ganzen Klasse von Vasen, zu denen auch die hier in Frage kommenden gehören, eine weitgehende Abhängigkeit von der Tragödie und Bekanntschaft mit den von dieser eigenthümlich ausgeprägten Versionen von Mythen. Den strikten Beweis für unsere Annahme aber geben die beiden Apate-Bilder; sie zeigen unwiderleglich, dass die eigenthümliche Vorstellung von der personificirten Apate den Künstlern bekannt war. Zugleich

beweist die Apate der Tereus-Vase, dass man diese Gestalt auch in der für Dämonen im Allgemeinen üblichen Weise darstellte. Wir werden somit nicht zögern dürfen, Apate oder Ate auch in unsern, ganz den charakteristisch ausgebildeten Wesen der Personifikation der göttlichen Bethörung entsprechenden Darstellungen zu erkennen. Allerdings haben wir zugestanden, dass Apate (Ate) und Erinys manches Verwandte habe, und dass auch in der Tragödie die letztere Gestalt in erweiterter Bedeutung vorkomme. Aber diese einzelnen, durch die Verwandtschaft beider Wesen leicht erklärlichen Erweiterungen sind von keinem Belang gegenüber der klar und ausgesprochen vorliegenden Idee von der Bethörung durch die Gottheit und deren Personifikation: der Ate oder Apate. Zwischen Ate und Apate (im Sinne der Bethörung durch die Gottheit) können wir natürlich ebensowenig unterscheiden, wie zwischen Lyssa und Mania.

Der Unterschied der von uns Apate genannten Gestalten von den Erinyen besteht darin, dass diese Rächerinnen einer Handlung, Verfolgerinnen des Schuldigen, jene im Gegentheil Anstifterin verderblicher Thaten ist. Auf unsern Darstellungen kann nur von letzterer Wirksamkeit die Rede sein, denn die dargestellten Vorgänge sind dem Thäter in keiner Weise als Verbrechen anzurechnen, können also nicht ein strafendes Einschreiten der Rachegöttinnen begründen. Eine nochmalige Betrachtung der einzelnen Darstellungen mit speciellem Bezug auf den nun als Apate (Ate) erkannten Dämon wird die Deutung desselben bestätigen und Gelegenheit geben, etwa noch sich erhebende Einwände zu beseitigen.

1. Auf dem ersten Bilde ist durch die Anwesenheit der Aphrodite und des Eros die Liebe des Meleager zur Ata-

lante gekennzeichnet. Diese Liebe wird sein Verderben, speciell das Geschenk der ἀριστεῖα, und somit erscheint gerade dieser Akt als Ausfluss einer dämonischen Macht, welche den Menschen ohne seine Schuld ergreift und in's Verderben stürzt. Diesem Gedankengang hat der Künstler durch Hinzufügung des Dämon Ausdruck gegeben.

Einen sehr interessanten Vergleich zu unserm Bilde bietet die vielbesprochene Darstellung des Todes des Meleager auf einer Vase von Armentum im Mus. nazionale, Sammlung Santangelo nr. 11. (Erschöpfende Erklärung bei Kekulé, Strenna festosa offerta a G. Henzen Roma 1867, die übrige Litteratur bei Heydemann, die Vasensammlungen des Mus. naz.)

Innerhalb einer Säulenhalle sinkt ein Jüngling mit Geberden heftigsten Schmerzes auf eine Kline hin (Meleager), gehalten von einem andern, als Tydeus bezeichneten Jüngling. Eine Frau, Deianeira, ergreift, von links herbeigeeilt seinen Arm. Hinter ihr eilt eine durch Gesichtszüge uud Tracht (Hinterhauptschleier) als matronal gekennzeichnete Frau herbei mit klagend erhobenem Arm. Wegen ihres entschiedenen Gegensatzes zu der jugendlichen Deianeira ist sie unserer Ansicht nach nicht als Kleopatra oder als eine zweite Schwester des Meleager zu erklären, wie bisher geschehen, sondern für die Mutter des Helden, welche zu spät ihre unselige That bereuend, verzweifelt an das Lager des durch ihre Schuld sterbenden Sohnes eilt. Es ist dies ein Motiv von höchster tragischer Wirkung. Die Verzweiflung über ihre That führt Althaea übrigens auch nach den erhaltenen Versionen des Mythus zum Selbstmord.

Rechts von dem Gebäude sehen wir den etwas tiefer stehenden Vater des Meleager, Oineus; mit klagender Geberde links von ihm, unter dem Gebäude zwei trauernd da-

sitzende Genossen des Helden, als Peleus und Theseus bezeichnet. Zwischen ihnen zwei Hunde und Jagdgeräth, entsprechend dem auf der Vase von Ruvo.

Rechts ausserhalb des Hauses, über Oineus sitzt Aphrodite, den Kopf mit trauriger Neigung zu der im Innern des Hauses vorgehenden Scene zurückgewandt. In der Linken hält sie Bogen und Pfeil. An ihre rechte Schulter lehnt sich Eros, dem Hause zugewandt, die leicht erhobene Rechte drückt Aufmerksamkeit auf den Vorgang im Hause aus. Links über seinem Kopf die Inschrift: ΦΘΟΝΟΣ. — Aphrodite und Eros sind die eigentlichen Urheber der dargestellten Katastrophe, denn durch die Liebe zur Atalante wird das Verderben des Meleager herbeigeführt. Auf einen tieferen Bezug führt uns die Inschrift: Eros hat aus Neid gegen ungetrübtes, reines Glück dem Meleager die verhängnissvolle Liebe eingeflösst, er ist das Werkzeug des φθόνος θεῶν, des Neides der Götter, der durch die Ueberschreitung des Masses auch im Guten wachgerufen wird. Das tragische Schicksal des Meleager erscheint als ein durch göttliche Bestimmung verhängtes, als ein Ausfluss des Neides der Gottheit.

Dieser letztere Gedankengang ist, nur in etwas anderer Form, auch auf der Vase von Ruvo ausgedrückt durch die Anwesenheit des Dämon. Nur ist hier ein bestimmter Vorgang, welcher das Geschick des Helden bedingt, als durch eine besondere göttliche Einwirkung hervorgerufen hingestellt, die Liebe des Meleager zur Atalante tritt in den Hintergrund. In der That wird sie ja erst verderblich für Meleager durch die Schenkung und deren Consequenzen. Die Vorstellungen vom φθόνος θεῶν und von der ἄτη, ἀπάτη θεῶν sind verwandt, nur ist bei letzterer die Art des Wirkens bestimmt, der φθόνος kann sich auf mancherlei Art äussern.

2. In Bezug auf die beiden Oenomaus-Darstellun-

gen, nr. 2 und 3, haben wir dem Einwand zu begegnen, ob es nicht natürlicher sei, die dämonische Gestalt mit derjenigen zu identificiren, welche auf den Darstellungen der Wettfahrt des Pelops die Pferde des Oenomaus scheu macht und von uns als Lyssa erklärt worden ist. Die Verschiedenheit der äussern Erscheinung — die beiden hier in Betracht kommenden Dämonen sind geflügelt — kann nicht entscheidend sein, denn auch die ihrer Natur nach als gleichartig erkannten Dämonen sind äusserlich verschieden gebildet. Wenn die betreffenden Darstellungen des Wettlaufes zu einem und demselben Cyclus mit den hier zu betrachtenden gehörten und der Beschauer beide auf einmal vor Augen hätte, so würde in der That diese Identificirung stattfinden können, denn dann würde die folgende Scene das Verständniss der vorhergehenden vermitteln. So aber sind beide Darstellungen ganz unabhängig von einander und wir sind darauf angewiesen, jede für sich zu würdigen.

Auf den Darstellungen des Wettfahrens war die plötzliche Wuth der Pferde das Motiv der Handlung, die Vermittlerin dieses Affekts demnach als Lyssa zu bezeichnen. Auf denen der Vorbereitung zum Wettrennen zeigt naturgemäss keine der handelnden Personen eine Spur von derartiger Erregung. Wo aber keine von Wuth beseelte Person ist, da kann auch die personificirte Lyssa nicht sein; es fehlte jedes Mittel, dieselbe deutlich zu machen. Das Charakteristische für unsere Scene ist, dass Oenomaus durch seine Handlung, die Beschwörung des feierlichen Vertrages mit Pelops oder (nr. 3) das Opfer unmittelbar vor der Abfahrt, den eignen Untergang herbeiführt, den ihm die folgende Wettfahrt bringen wird. Eine göttliche Macht treibt ihn unbewusst zu diesem verhängnissvollen Kampf: das ruft die dämonische Gestalt dem Beschauer ins Gedächtniss. Weiter könnte sie auch noch auf Myrtilus bezogen werden, der seinen

Herrn schändlich verräth, aber statt des gehofften Lohnes den Tod durch Pelops erleidet. Auch sein Handeln kann im Hinblick auf das Ende als ein von der Apate geleitetes erscheinen. Eine sehr verständliche Allegorie ist es, wenn auf nr. 3 die Apate um die Pferde des Oenomaus beschäftigt ist, das herbeizuführende Unheil noch mehr beschleunigend. Die Anwesenheit der Aphrodite und des Eros auf nr. 2 deutet auf die Liebe des Pelops und der Hippodamia.

Gargallo-Grimaldi, der Herausgeber von nr. 2, erklärt die Gegenwart des Dämon dadurch, dass die Liebe des Pelops und der Hippodamia die Erinyen herbeiziehe. Das Opfer des Verbrechens dieser beiden und des Myrtilus, Oenomaus, übertrage den Erinyen die Rache, der von Pelops Hand fallende Myrtilus fluche dann dem Ersteren. In der mythologischen Ueberlieferung erscheint aber Oenomaus nicht als Opfer eines Verbrechens, sondern er empfängt den verdienten Lohn seiner Frevelthaten. Auf ihn muss sich also die dämonische Gestalt beziehen, nicht auf das Liebespaar, welches unmittelbar darauf durch den Beistand der Götter den Sieg gewinnen wird. Papasliotis (A. Z. 1853 S. 46) sieht eine κὴρ μέλανος θανάτοιο in der dämonischen Gestalt. Eine κὴρ aber ist unzertrennlich von dem Tode, sie kann nur da anwesend sein, wo jemand getödtet wird (wie auf dem Kasten des Kypselos hinter Polyneikes), wenigstens konnte der Künstler sonst seine Absicht nicht deutlich machen. In unserer Deutung ist die Gegenwart des Dämon hinreichend motivirt, er weist den Beschauer auf das Motiv und damit zugleich auf die Folgen der dargestellten Scene hin und erhält seine Erklärung durch die Natur der unter seinem Einfluss vorgehenden Handlung.

4. Das Schicksal des Oedipus erscheint recht eigentlich als die Folge einer fortgesetzten unheilvollen Verblendung, der ἄτη. Mit jedem Schritt verstrickt er sich tiefer in

ihr Netz, so sehr er auch in jedem Falle das Rechte nnd Vernünftige zu thun glaubt. Unser Bild zeigt ihn uns im verhängnissvollsten Augenblick seines Lebens. Die Lösung des Räthsels der Sphinx scheint ihn auf den Gipfel des Glückes und Ruhmes zu heben, aber gerade diese That stürzt ihn ins Verderben, denn in Folge davon macht ihn die dankbare Stadt zum Gemahl der eigenen Mutter. Diese Ideenverbindung muss die dämonische Figur zur Anschauung bringen. Das Wesen der Gestalt ist darum ganz das der übrigen von uns zusammengestellten, und wenn wir sie Apate benennen, so bezeichnen wir damit die Art ihres Wirkens. Allerdings kann der Untergang des Oedipus auch als Werk der Erinys bezeichnet werden (Eurip. Phoen 1504), insofern er diese durch den Mord des Vaters wachgerufen; der Art und Weise nach erscheint er als durch ἄτη, oder die personificirte Ate (Apate) bewirkt. Jedenfalls ist auf unserem Bilde die Bethörung durch die Götter versinnlicht, mag man die Gestalt nun Erinys oder Ate nennen.

5. Die Kyknos-Darstellung kann als ein Beispiel dienen für die verschiedene Auffassung der älteren und der späteren Vasenmalerei. In den älteren s. f. Darstellungen dieses Gegenstandes sehen wir stets den Kampf selbst, die Entscheidung nicht schon angedeutet durch das Sinken des Kyknos. Verschiedene Götter sind zugegen, besonders Ares und Athene. Unser Bild giebt eine eigentlich dramatische Schilderung des mythologischen Vorgangs, es schildert den dem Kampf vorausgehenden Augenblick und zwar so, dass der Beschauer auf Motiv und Folge hingewiesen wird. Das freche Auftreten des Kyknos gegen Herakles erscheint, wenn man auf die verderblichen Folgen für den Ersteren sieht, als der Ausfluss einer verhängnissvollen Bethörung des Sinnes. Kyknos stürzt sich in dieser Bethörung selbst in sein Verderben, hoffend die glänzenden Waffen des Herakles zu er-

beuten. Der Künstler versinnlicht diesen Gedanken durch den zuschauenden Dämon.

6. Auch bei der Darstellung des Auszuges des Amphiaraus ist eine Vergleichung mit den älteren Darstellungen desselben Gegenstandes von besonderem Interesse. Das Charakteristische dieser Scene liegt auf den letzteren darin, dass der ausziehende Held seinem Zorne gegen die treulose Gattin Ausdruck verleiht, indem er das Schwert gegen sie zieht.[1]) Auf unserm Bilde fehlt die Eriphyle. In der That erscheint es vom rein menschlichen Standpunkte aus natürlicher, dass Eriphyle, die ja wissentlich den Gemahl verrathen und dem Tode überliefert hat, sich dem Zorne desselben nicht unnöthig aussetzt. Dagegen treten die beiden Söhne hier bedeutsam hervor, ihnen überträgt der Vater die Bestrafung der treulosen Mutter. Der dargestellte Vorgang ist in doppelter Weise bedeutsam: Amphiaraus geht dem ihm vom Schicksal bestimmten Tode entgegen und durch das den Söhnen abgenommenen Versprechen fesselt er ausserdem das Unheil dauernd an sein Haus. Aber der Auszug ist nicht freiwillig, der Held ist durch das der Eriphyle gegebene Versprechen gebunden. Er steht seit diesem Versprechen unter dem Banne einer dämonischen Macht, welche ihn seinem Untergange entgegentreibt und auch auf sein Geschlecht ihren verderbenbringenden Einfluss ausdehnt. Diesen Gedankengang ungefähr soll die dämonische Gestalt im Beschauer hervorrufen. Indem der Künstler sie gewissermassen an Stelle der

[1]) Als bewusste Darstellungen von Amphiaraus' Auszug vermögen wir nur diejenigen anzuerkennen, welche den für diese Scene im Gegensatz zu dem Abschiede anderer Helden charakteristischen Zug, das Zücken des Schwertes gegen Eriphyle, zeigen, nämlich: Overbeck, Heroengal. Taf. III, 5, S. 92, nr. 5 und die Darstellung einer kürzlich vom berliner Museum erworbenen äusserst interessanten Amphora mit korinthischem Alphabet aus Chiusi.

Eriphyle gesetzt hat (welche auf jenen älteren Darstellungen den auf Amphiaraus ruhenden Zwang versinnlicht) giebt er der Scene eine tiefere und allgemeinere Bedeutung: wir erkennen im Schicksal des Amphiaraus das Walten einer höheren, geheimnissvollen Macht, welche nach dem Willen der Götter in das Geschick der Sterblichen eingreift und auch den Weisesten und Klügsten ins Verderben stürzt. Auch Amphiaraus hat unter ihrem, der Ate (Apate) Einfluss jenes verhängnissvolle Versprechen gegeben und muss nun, obwohl er als Seher den verderblichen Ausgang im Voraus weiss, an dem Zuge gegen Theben theilnehmen. Im aufwallenden Zorne verstrickt er dann auch den Alkmäon durch das ihm abgenommene Versprechen der Rache in ein düsteres Geschick.

7. Die Darstellung von Glauke's Tod endlich führt uns eine Katastrophe selbst vor, aber auch hier ist die dämonische Gestalt in demselben Sinne zu fassen, wie auf den anderen Darstellungen. Ohne Zweifel stellt uns dieselbe das Motiv des Vorganges, die Art, wie die Katastrophe herbeigeführt ist, vor Augen. Verfolgen wir die Entwickelung des Dramas rückwärts, so erscheint uns der Tod der unglücklichen Glauke recht eigentlich als die Folge einer Bethörung durch die Gottheit. Nicht nur erscheint die Verlobung mit Jason in diesem Licht, sondern vor Allem die arglose Annahme der von Medea gesendeten todbringenden Geschenke. (Eur. Medea v. 978: *δέξεται νύμφα χρυσέων ἀναδεσμᾶν, | δέξεται δύστανος ἄταν* und 989: *καὶ μοῖραν θανάτου προσλήψεται δύστανος, Ἄταν δ' | οὐχ ὑπεκδραμεῖται.*) Die Deutung der Flügelfigur auf Lyssa (Stephani C. R. p. 1862 p. 144 Anm. 3) ist wiederum deswegen abzulehnen, weil keine der handelnden Personen von *λύσσα* erfüllt ist.

Wir haben bisher wesentlich zwei Klassen von Personifikationen phychologischer Affekte unterschieden, die der wahnsinnigen Wuth: Lyssa (Mania) und Oistros und die der

mannigfachen Vorgänge im menschlichen Gemüth, welche dem Einfluss der Götter zugeschrieben und als Ate oder Apate personificirt wurden.

Die äussere Erscheinung dieser Dämonen ist, bis auf einige Versuche individueller Auffassung wesentlich dieselbe, ihre nähere Erklärung finden die betreffenden Gestalten durch den Charakter der Handlung selbst, welche als unter ihrem Einfluss vorgehend bezeichnet ist. Wir wollen hier noch die Darstellungen eines andern ebenfalls mehr dämonischen Wesens anschliessen, welches, obwohl nicht eigentlich Personifikation eines psychologischen Affekts, doch als einer solchen gleichartig mehrfach in ähnlicher Weise charakterisirt und zur psychologischen Motivirung in derselben Weise verwendet ist wie Lyssa und Apate. Es ist dies Eris, nicht eigentlich eine Göttin, sondern bildlicher Ausdruck für Kampf, Streit und Zwietracht überhaupt. Zur Behandlung dieser Gestalt fordert uns ausser den angegebenen Gründen auch noch der Umstand auf, dass einerseits Eris auf von uns schon behandelten Darstellungen erkannt, andererseits die noch zu besprechenden Darstellungen z. Th. den Erinyen vindicirt sind. Auch für die Darstellungen der Eris gilt dasselbe Princip wie für Lyssa und Apate. Das Wesen des Dämon muss durch die Art seines Handelns oder die Natur der unter seinem Einfluss vorgehenden Handlung bestimmt sein.

3. Eris.

Auf schwarzfigurigen Vasenbildern sehen wir mehrfach zwischen zwei auf einander losstürmenden Viergespannen eine weibliche Flügelgestalt, welche einmal inschriftlich als Eris bezeichnet ist.[1]) Auf andern Darstellungen erscheint eine

[1]) Gerhard, Flügelgestalten Taf. X, 5. Wahrscheinlich ist auch die Inschritt *Ἶρις* auf einer anderen Vase (Gerhard A. V. Taf. 20) als *Ἔρις* zu lesen.

ähnliche Figur von gorgonenartiger Bildung mit blökender Zunge. Der Zweck dieser Figuren ist offenbar nur, den Eindruck des Kampfes durch Hinzufügung eines schreckenerregenden Dämon zu verstärken, ebenso wie in der Beschreibung des homerischen und hesiodischen Schildes die Dämonen dazu dienen, ein Bild des heftigen, blutigen Kampfes zu geben, und so die Lebendigkeit der Schilderung zu erhöhen. Eine eigentliche Handlung zeigen diese Dämonen nicht, sie sind nur in heftiger Bewegung zwischen den Gespannen dahineilend dargestellt ohne individuellen Charakter, so dass es ein sehr zweifelhafter Gewinn ist, nicht inschriftliche bezeichnete Gestalten der Art Eris zu benennen[1]).

Die spätere Vasenmalerei benutzt in ähnlicher Weise wie Lyssa und Apate, so auch Eris zur psychologischen Motivirung des Vorgangs.

Eine Darstellung zunächst knüpft an die eben betrachteten Gestalten der älteren Vasenmalerei an: eine Vase der ehemaligen Sammlung Campana, in der Ermitage nr. 428. Minervini, Monementi ind. da R. Barone I, tav. 21, 22.

Auf einer nach rechts hinsprengenden Quadriga steht Zeus in der Rechten den Blitz schwingend, neben ihm Hermes als Wagenlenker. Ihnen entgegen fährt auf einem Zweigespanne von Luchsen (Panthern) ein mit Schild und Lanze gerüsteter Krieger (der Kopf nebst Helm ist ergänzt). Zwischen beiden Gespannen bemerken wir in heftiger Bewe-

[1]) Aehnliche männliche und weibliche Dämonen erscheinen mehrfach auch auf Darstellungen ohne bestimmten Charakter, z. B. neben ruhig dastehenden Gruppen von Kriegern (Mon. d. Inst. III, 24. Brit. Mus nr 711), so dass sie offenbar von den Künstlern ganz gedankenlos hinzugefügt sind. Die betreffenden Monumente verrathen sämmtlich den Stil etruskischer Nachahmung des Altgriechischen. was ihre Charakterlosigkeit erklärlich macht. Müssig ist es natürlich, an dergleichen Werke Erörterungen über die Verwandtschaft von Eris und Iris etc. zu knüpfen. (Roulez, Mélanges de philol. d'hist. et d'antiquités, fasc. 4.)



gung eine weibliche Gestalt, bekleidet mit gegürtetem Chiton mit Kreuzbändern und ἐνδρομίδες; ein Thierfell ist über den linken Arm geschlagen. Ihr Haar ist wirr und schlangenartig gebildet, in der Linken hält sie zwei Speere, in der Rechten eine brennende Fackel. Sie bewegt sich gegen das Gespann des Zeus zu, dessen Pferden sie mit der Rechten die Fackel entgegenstreckt. Das Gesicht hat sie mit entschieden aufmunternder Geberde nach rechts zu dem folgenden Krieger zurückgewendet[1]). Ohne Zweifel ist das Ganze eine Scene aus dem Giganten-Kampf. Um ein künstlerisches Gegengewicht gegen das Gespann des Zeus zu haben und den vorhandenen Raum auszufüllen, hat der Maler auch dem Giganten einen Wagen gegeben, bespannt mit Luchsen, die als wilde, blutdürstige Waldbewohner sich vorzüglich als Zugthiere für die Giganten eignen. So erklärt sich unserer Ansicht nach ganz einfach das Gespann von Luchsen, ohne dass man, wie Minervini thut, die ganz allein stehende orphische Sage, wonach Dionysos von den Titanen getödtet worden, (der Gegner des Zeus soll das dem Dionysos genommene Gespann usurpirt haben) herbeizieht.

Die dämonische Gestalt feuert offenbar den Giganten zum Kampfe gegen Zeus an, sie schürt den Streit zwischen Göttern und Giganten. Sie ist also recht eigentlich eine Eris. Gegenüber den Darstellungen ähnlicher Dämonen auf schwarzfigurigen Vasen zeigt die unsrige die Eris durch ein bestimmtes künstlerisches Motiv, die Anreizung zum Kampf, charakterisirt. Das Aeussere der Gestalt entspricht dem allgemeinen Dämonen-Typus der späteren Vasenmalerei.

Auf anderen Vasen ist Eris zur Andeutung des psycho-

---

[1]) Falsch fasst das Motiv der Figur Rosenberg: Die Erinyen nr. 52, 3, p. 71. „Doch schon erscheint Erinys, welche dem Frevler die verderbendrohende Fackel mit der Rechten entgegenstreckt“.

logischen Motivs ausser Zusammenhang mit der eigentlichen Handlung hinzugefügt. Zweimal ist sie inschriftlich bezeichnet: auf den schon erwähnten Darstellungen des Paris-Urtheils in Karlsruhe (36) und der Ermitage (1807).

Ueber den Versuch des Künstlers, Eris individuell und von innen heraus zu charakterisiren, haben wir schon oben gesprochen. Der Zweck der Gestalten kann nur der sein, der ganzen Darstellung durch Hinweisung auf die tieferen Motive des Vorgangs (die von Zeus beschlossene Erregung des Streites unter den drei Göttinnen durch Absendung der Eris) mehr Hintergrund und ein erhöhtes Interesse zu geben[1]).

Wie für Lyssa und Apate, so war aber auch für Eris neben dieser individuellen Art der Auffassung eine mehr allgemeine möglich, welche die dämonische Natur der Göttin des Streites andeutet, während der Charakter der letzteren durch die Handlung selbst erklärt wird. Schon in der Darstellung des Gigantenkampfes fanden wir diese Auffassung. Dieselbe kehrt wieder auf einem die Vorbereitung zum Paris-Urtheil darstellenden unteritalischen Vasenbilde Mon. dell' Inst. VI, 71, Ann. 1862 p. 266 ff. (Conze); vgl. Brunn, Bull. dell' Inst. 1861 p. 67.

Zeus ertheilt dem Hermes den Befehl, die drei Göttinnen, welche um ihn versammelt sind, nach dem Ida zu führen. Am linken Ende der Darstellung sitzt ausserdem eine weibliche Figur, kurzbekleidet, mit Endromides und zwei Speeren. Diese äussere Erscheinung passt nicht für Iris, die man ebenfalls hier erwarten könnte, wohl aber für die Göttin des Streites, Eris. Es ist ein etwas gemässigter Typus gewählt. Eris hat auf Befehl des Zeus den Streit der drei Göttinnen,

[1]) Vgl. die näheren Ausführungen von Brunn, troische Miscellen p. 52 ff.

welcher demnächst zum Austrag kommen soll, verursacht, ihr Werk ist auch der sich daran knüpfende blutige Krieg und ihre Gegenwart weist den Beschauer auf die tieferen Bezüge, das Motiv und die Folgen des dargestellten Vorgangs hin. Die Deutung auf Eris ist näherliegend als die von Conze vorgeschlagene auf die Personifikation des troischen Krieges.

Vielleicht ist Eris in ähnlicher Gestalt zu erkennen auf der von Brunn beschriebenen Adonis-Vase der Sammlung Amati zu Potenza (Bull. dell' Inst. 1853 p. 161 ff.). Es entsprechen sich dort in der den Streit der Aphrodite und Proserpina um den Besitz des Kindes Adonis darstellenden oberen Figurenreihe: eine Frau in Amazonentracht mit Lanze und Bogen und eine mit kurzem Chiton bekleidete, geflügelte Frau. Möglicherweise haben wir in ihnen Nike und Eris zu erkennen. Indess ist nach der Beschreibung, welche noch besonders auf die „cattive ristaurazioni“ der Vase aufmerksam macht, kein sicheres Urtheil zu fällen.

An dieser Stelle schieben wir am passendsten eine Darstellung ein, auf welcher man bisher Mania erkannt hat. Auf der bekannten Unterweltsvase von Altamura, jetzt in Neapel, Museo naz. nr. 3222 (Mon. dell' Inst. VIII, tav. 9, Annali 1864 p. 283 ff. U. Köhler) sehen wir in der untersten Figurenreihe den Sisyphus, welcher ein Felsstück mit der grössten Anstrengung bergan wälzt. Ueber ihm, links, erscheint eine Frau in kurzem, gegürtetem Chiton und ἐνδρομίδες, mit kurzem, krausem Haar. In der Rechten hält sie eine Geissel, in der Linken einen Zweig. Ueber ihrem Kopf ist die Inschrift; NAN erhalten[1]). Diese Züge glaubt Köhler

[1]) Die Zugehörigkeit der Inschrift zu der betreffenden Figur erscheint nach der Publikation als zweifellos.

in MANIA ergänzen zu sollen unter Hinweis auf das Heiligthum der als *Μανίαι* verehrten Erinyen bei Megalopolis in Arkadien (Paus. VIII, 34, 1). Doch darf diese Ergänzung keineswegs als sicher gelten, denn sie bedingt eine Aenderung des N in M (der schräge Strich des N ist auf der Vase konsequent bis zur Zeile heruntergeführt, während die beiden Mittelstriche des M in der Luft schweben). Bedenklicher ist es, dass eine Mania oder Erinys-Mania durchaus nicht an diese Stelle passt. Die Erinyen werden als *Μανίαι* verehrt, weil Orest durch ihre Verfolgung wahnsinnig, rasend wurde. Wie aber passt dieses Epitheton auf die den Sisyphos strafende Gestalt, der doch weder mit Raserei, noch wegen einer in der Raserei begangenen That bestraft wird? Diese Bedenken werden vollständig beseitigt durch eine andere Ergänzung, welche Herr Prof. Christ mir mitzutheilen die Güte hatte. Für die Lesung: [A]NAN[KH] reicht der Raum völlig aus, ohne dass eine Aenderung der vorhandenen Buchstaben nöthig wird. Die nicht vollzogene Assimilation im Inlaut hat zahlreiche Analogien (vgl. Franz Elementa epigr. p. 49). Dem Sinne nach passt die personificirte Ananke vortrefflich an diese Stelle. Es ist ein sehr feiner Gedanke, dass gerade Sisyphus, der Urtypus des über alle Schranken hinausgehenden Menschengeistes von der eisernen Nothwendigkeit im Hades gezüchtigt wird. Ganz entsprechend ist es, wenn bei Homer (Od. XI, 597) die *κραταιίς*, die „personificirte Obmacht" den Stein immer wieder von der Höhe herunterwälzt.

Die personificirte Ananke erscheint auch sonst: sie wird Mutter der Heimarmene genannt (Welcker, Griech. Götterlehre III, 18); Ananke und Bia hatten ein Heiligthum am Aufgang nach Akrokorinth (Paus. II, 4, 6). Natürlich konnte der Künstler die Ananke nur im Allgemeinen charakterisiren als eine dämonische Gestalt, welche den Si-

syphos züchtigt. Die specielle Bedeutung als Ananke konnte nur durch eine Inschrift erklärt werden. Ohne sie könnten wir nicht entscheiden, ob eine Nemesis, Adrasteia, Dike etc. gemeint sei. Selbstverständlich sind wir daher nicht berechtigt, die Bezeichnung Ananke auf den Dämon, welcher auf der münchener Unterweltsvase (849) den Sisyphos mit geschwungener Geissel antreibt, auszudehnen.

Wir haben endlich noch eine Reihe von andern Personifikationen abstrakter Begriffe zu erwähnen, welche sich ebenfalls auf den Vasenbildern späteren Stils finden. Es sind Figuren, welche sonst in keiner Weise durch ihre Erscheinung oder die Art ihres Handelns charakterisirt sind; nur die beigesetzte Inschrift bezeichnet sie als Personifikationen. So finden wir in der Umgebung des Dionysos[1]) und in der gewöhnlichen Erscheinung von Satyrn resp. Bacchantinnen: Dithyrambos, Komos, Komodia. Tragodia, Eirene, Euoia, Euthymia, Eunomia u. A. und eine Reihe von ähnlichen Personifikationen wie Eudaimonia, Paidia, Pandaisia, Pannychis u. A.[2]) im Verkehr mit Sterblichen, oder untereinander, auch in mythologischen Scenen.[3])

In derselben Weise werden neben Eros Himeros und Pothos durch Inschriften unterschieden, und besondere Seiten des Eros hervorgehoben. Es ist als *τάλας ἴθυλος* und *θάνατος* bezeichnet[4]). In denselben Zusammenhang gehört auch der

---

[1]) Millingen Vases Coghill pl. 6, vgl. Welcker, Alte Denkm. III, p. 125 ff., Taf. X, 2. Gerhard A. B. 17; Apul. u. luk. V.-B. 15 etc.

[2]) O. Jahn, Einleitung p. CCII ss.; Ber. der sächs. Ges. d. W. 1854 p. 260 ff.; Vasen mit Goldschmuck (1865).

[3]) Wie Eudaimonia auf dem mehrfach erwähnten Paris-Urtheil bei Overbeck, Heroengalerie XI, 1 (Karlsruhe).

[4]) O. Jahn, Darstellungen griech. Dichter auf Vasenbildern, Abh. der sächs. G. d. W. VIII S. 712 ff. Ann. dell' Inst. 1857 p. 129 ff.

Eros-Phthonos der Meleager Vase von Armentum (s. oben). Die nahe Verbindung mit Aphrodite setzt es ausser Zweifel, dass ein Eros gemeint und durch die Beischrift φϑόνος nur eine besondere Art seines Wirkens hervorgehoben ist. Der Künstler wollte nicht eine Personifikation des Neides darstellen[1]), sondern einen Eros; die Inschrift dient nur dazu, uns einen tieferen Einblick in die Motive des dargestellten Vorgangs zu gewähren.

Da die individuelle Charakteristik aller dieser Gestalten durchaus nur auf den Inschriften beruht, so ist es natürlich absolut unzulässig, etwa ähnliche auf andern Bildern nach Analogie der inschriftlich bezeichneten benennen zu wollen. Ueberhaupt dürfen wir Personifikationen abstrakter Begriffe nur in solchen Gestalten erkennen, welche durch Aeusseres und Handlung bestimmt charakterisirt sind und eine andere, einfachere Deutung nicht zulassen. Nach diesem Princip werden wir Welcker widersprechen müssen, der auf einem Vasenbild (A. Denkm, III. Taf. 17, 2 p. 255 ff.) Φϑόνος oder Μῶμος, den neidischen Tadel erkennt. Ein an den Armen mit Tänien geschmückter Jünging wird von Nike bekränzt. Hinter der Letzteren sitzt ein zweiter Jüngling, der sich mit der Linken auf einen dicken Stab stützt und mit der Rechten auf seinen Gefährten hinweist. Welcker erkennt in dem Gestus der Rechten, dass der Jüngling eine Feder aus dem Flügel der Nike zupfe, und nennt ihn desshalb Momos; durch das Ausrupfen der Feder soll allegorisch der neidische Tadel, welcher den Ruhm des Siegers bekrittelt, dargestellt sein. Wir wollen nicht darüber rechten, ob die hier angenommene Allegorie überhaupt verständlich ist, aber bei unbefangener Betrachtung wird man das von Welcker

[1]) Diesen würden wir uns vielmehr nach Art des Oistros auf der münchener Medea-Vase zu denken haben.

angenommene künstlerische Motiv nicht erkennen. Der Jüngling hinter Nike deutet einfach auf seinen siegreichen Gefährten hin, fordert die Siegesgöttin gleichsam auf, dem Verdienste seine Krone zu geben.

Ebensowenig erkennen wir mit Welcker (Griech. Götterlehre III. 230) Lampadedromie in einer weiblichen Flügelgestalt mit zwei Fackeln auf der Rückseite einer Vase (Gerhard Antike Bildw. I, 58), deren Vorderseite den Apollo zeigt, welchem Iris einschenken will. Vielmehr ist die fragliche Gestalt zweifellos eine Lichtgöttin: Eos.

Die beiden von Strube (Bilderkreis von Eleusis p. 86 Anm.) als Eris und Oistros gedeuteten Figuren auf einem die Berathung des Zeus und der Themis darstellenden Bilde bei Stephani C. R. p. 1860 pl. II sind durch nichts als solche charakterisirt; eine sichere Deutung vermag ich nicht vorzuschlagen.

Kehren wir nach dieser kurzen Betrachtung der Personifikationen anderer abstrakter Begriffe und der mit Ungrund hiehergezogenen Darstellungen zu den Personifikationen psychologischer Affekte zurück, so finden wir, dass diese eine hervorragende Stellung in der Vasenmalerei einnehmen. Es sind die einzigen Personifikationen von Begriffen, welche durch ihre äussere Erscheinuug und durch die Art ihres Wirkens deutlich charakterisirt sind. Der Grund liegt in der Natur der Personifikationen selbst. Dieselben versinnlichen gewisse religiöse Vorstellungen, eine Einwirkung verschiedener Art, mittelst deren die Götter nach Gefallen verderbenbringend in das Geschick der Menschen

eingreifen. Dadurch erhalten diese Gestalten gewissermassen Leben und Körper und unterscheiden sich von reinen Abstraktionen wie Eudaimonia u. a. Die Griechen verbanden mit ihnen die Vorstellung von einer bestimmten Art des Handelns, welche von ihrem Wesen unzertrennlich ist: Lyssa, (Mania), Oistros können nur rasende Wuth einflössen, Apate (Ate) nur den Sinn des Menschen zu verderblichen Entschlüssen und Thaten verwirren; Eris endlich, eine in vieler Hinsicht verwandte Gestalt, kann nur als Erregerin des Kampfes und Streites gedacht werden. Alle diese Gestalten aber werden stets als böse, dem Menschen feindliche Dämonen gedacht. Dadurch ist die Möglichkeit verschiedener Auffassung und Darstellung ziemlich beschränkt, die Künstler begnügten sich meist, die allgemeine Natur des betreffenden Dämon durch gewisse für derartige Gestalten typische Kennzeichen anzudeuten, während die specielle Bedeutung durch die Natur der unter ihrem Einfluss vorgehenden Handlung erklärt wurde. Personifikationen wie Eudaimonia, Eutychia u. s. w. haben kein ausgesprochenes Wesen, es muss dem Künstler überlassen bleiben, sich jedesmal ein individuelles Bild von denselben zu machen. Ein System von Attributen für die Darstellung gewisser allegorischer Gestalten ist in der Vasenmalerei noch nicht vorhanden, eine individuelle Charakteristik der genannten Personifikationen konnten oder wollten die Maler nicht versuchen, sie begnügten sich also, durch Inschriften die Bedeutung von sonst nicht charakterisirten Gestalten zu verallgemeinern. Eine Mittelstellung nimmt die Darstellung der Ananke ein. Der Künstler hat diese auf eine sehr charakteristische Art nnd Weise in die Handlung verflochten, aber seine Absicht, Ananke darzustellen, erkennen wir nur durch die Inschrift, eben weil das Wesen der personificirten Nothwendigkeit nicht eine ganz bestimmte Art des Wirkens bedingt.

Das Vorhandensein dieser Personifikationen verräth eine mehr reflektirende Geistesrichtung, welche der älteren Vasenmalerei fremd ist. Die auf schwarzfigurigen Vasen vorkommenden Dämonen unterscheiden sich dadurch von den Personifikationen psychologischer Affekte der späteren Vasenmalerei, dass sie des individuellen Charakters entbehren und nur zur Verstärkung des Eindrucks der dargestellten Handlung dienen, oder ganz gedankenlos hinzugefügt sind.

Eine ausführliche Betrachtung der Thätigkeit der griechischen Kunst auf dem Gebiete der Personifikation überhaupt gehört nicht hieher[1]). Dass dieselbe schon früh beginnt, zeigt die Gruppe der Dike und Adikia am Kasten des Kypselos, welche wenn auch in einfacher, kindlicher Weise einen ethischen Gedanken verkörpert. (Brunn Nuove Memorie d. Inst. p. 383 ff.) Wir begnügen uns, kurz auf einige den von uns behandelten Personifikationen psychologischer Affekte verwandte Erscheinungen hinzuweisen.

Nach Plinius (N. H. XXXV, 138 vgl. Brunn, K. G. II, 53; Welcker Gr. Trag. S. 978) waren auf einem Gemälde des Aristophon, den Odysseus darstellend, wie er als Bettler verkleidet in Troja ist, um mit Helena den Plan zur Eroberung der Stadt zu berathen, auch Credulitas (*Εὐήθεια*) und Dolus (*Δόλος*), die Personifikationen der Leichtgläubigkeit und List, zugegen. Vermuthungen über das Verhältniss dieser Gestalten zu den übrigen Personen der Handlung, über ihre äussere Erscheinung u. s. w. sind durchaus unstatthaft, wir lernen aus dieser Notiz nichts Wesentliches für die Verwendung von Personifikationen phychologischer Affekte in der Kunstmale-

[1]) Vgl. die Zusammenstellung von Personifikationen aus der griechischen Kunst bei O. Müller, Handbuch § 405 u. 406.

rei. Auf dem Bilde der Verläumdung, welches man, unserer Ansicht nach ohne genügenden Grund, dem Apelles hat absprechen wollen, (Blümner, Archäol. Stud. zu Lukian p. 42; dagegen: Brunn in Meyers Künstlerlexikon II, 167 und 169) haben die Personifikationen phychologischer Affekte (*Μετάνοια*, *Υπόληψις*, *Φθόνος*)[1]) nur Bedeutung als Faktoren unter denjenigen Eigenschaften und Begriffen, welche die Verläumdung zur Ursache oder Folge haben. Der Vasenmalerei liegen derartige Darstellungen ethischer Begriffe sowohl dem geistigen Standpunkt der Künstler als dem Zweck ihrer Erzeugnisse gemäss fern. Auch für die Verkörperung von Gestalten wie Himeros und Pothos, welche neben Eros die verschiedenen Arten und Abstufungen des Liebesgefühles versinnlichen, war die Vasenmalerei, wie wir gesehen, auf Inschriften angewiesen. Wir erkennen in derartigen Gestalten, wie in den ähnlichen aus dem Kreise der Aphrodite mehr den Abglanz des in der kunstmässigen Malerei und Skulptur einer gewissen Epoche Angestrebten. (O. Jahn, Einleitg. p. CCIV.)

Im Gegensatz zu diesen letzteren Gestalten erscheinen die Personifikationen psychologischer Affekte vielmehr als einem der Vasenmalerei speciell eigenthümlichen Darstellungsprincip entsprossen.

Ihre Entstehung verdanken sie der Tragödie. Diese bedurfte solcher Gestalten zur psychologischen Motivirung der von ihr geschilderten Handlung. So z. B. führt Euripides im Herc. fur. die Lyssa ein, um den plötzlich ausbrechenden Wahnsinn des Herakles für die Zuschauer zu rechtfertigen und das Mitleid derselben mit dem Helden zu erregen. Dennoch ist Lyssa in diesem Stück keine eigentlich mithan-

[1]) Die Apate dieses Bildes ist natürlich als Personifikation des Betruges, nicht wie auf den Vasenbildern als die der Bethörung durch die Gottheit zu fassen.

delnde Person, ihre Einwirkung ist als übersinnlich und unsichtbar gedacht. Sie wird dem Zuschauer nur sichtbar, um ihn auf die folgende Scene, die Schilderung vom Wahnsinn des Herakles, vorzubereiten, dieselbe in seinen Augen als möglich hinzustellen.

Die Kunst wählt natürlich den Wahnsinn selbst in irgend einem Stadium, nicht die Scene wie Lyssa dem Chor erscheint, zur Darstellung, weil die letztere nicht an und für sich, sondern nur als Vorbereitung auf den folgenden Wahnsinn Interesse hat. Mithin fällt auch die Nöthigung, den Dämon der wahnsinnigen Wuth aus der Tragödie mit herüber zu nehmen fort. Denn, dass der Held wahnsinnig ist, vermag der Künstler auf das Anschaulichste darzustellen und dadurch unser innigstes Mitleid mit demselben, den wir von einer furchtbaren Krankheit befallen sehen, wachzurufen. Ein Dämon neben diesem Helden würde die Deutlichkeit nicht vermehren, sondern nur „fade und störend" erscheinen[1]).

Anders die Vasenmalerei. Sie kann den Wahnsinn des Helden nicht in derartig deutlicher und packender Weise zur Darstellung bringen. Auf dem Herakles-Bild des Assteas wie den Lykurgus-Darstellungen sehen wir nur einen wüthenden Mann, der eine unnatürliche That begeht. Dass er wahnsinnig ist, können wir wohl aus dem mythologischen Zusammenhang errathen, aber die Darstellung zeigt es nicht mit voller Klarheit. Hier tritt nun die aus der Tragödie entlehnte Gestalt der personificirten Wuth ergänzend ein. Der Künstler sucht seinem mangelhaften Ausdrucksvermögen abzuhelfen und das Interesse an der Handlung durch den Hinweis auf deren tieferes Motiv zu erhöhen.

In ähnlicher Weise wie das der Lyssa und des Oistros

[1]) Brunn: Die philostrat. Gemälde gegen K. Friederichs vertheidigt p. 256 (über das Bild des rasenden Herakles, Philostrat. sen. II, 23.)

haben wir uns wohl auch das Auftreten der Apate auf der Bühne zu denken. Auf bildlichen Darstellungen der durch ihre Einwirkung bedingten Handlungen konnte diese Gestalt überall fehlen, da sie zum Verständniss der dargestellten Scene nicht nothwendig ist. Die Vasenmalerei ergreift auch hier wieder die Gelegenheit, der Darstellung einen tieferen Hintergrund zu verleihen, indem sie auf das aus der Tragödie bekannte Motiv hindeutet. Die verwandte Gestalt der Eris ist wohl mehr der epischen und lyrischen Poesie eigenthümlich, aber in derselben Weise wie Apate und Lyssa von den Künstlern benutzt.

Ueberhaupt begünstigten die besonderen Bedingungen der Vasenmalerei die Einführung jener von der eigentlichen Handlung abgelösten Gestalten; dieselbe ermöglichte die gleichmässige Bemalung grösserer Flächen durch Vertheilung der Figuren auf mehrere Pläne oder, wenn es nöthig erschien, die Auflösung der Darstellung in eine längere Reihe von Figuren, ohne dass die Deutlichkeit und Uebersichtlichkeit der auf wenige Personen beschränkten eigentlichen Handlung darunter litt Ausserdem aber kommen diese Gestalten dem mangelnden Ausdrucksvermögen der Künstler zu Hülfe und gestatten ihnen auf die verschiedenen weiteren Bezüge der Darstellung hinzuweisen (s. oben I—4). Für die Kunstmalerei fallen diese Beweggründe zur Einführung derartiger Gestalten fort, wir dürfen sie als in dieser Weise und Ausdehnung der Vasenmalerei speciell eigenthümlich in Anspruch nehmen.

Auf der Darius- und Tereus-Vase ist die Einwirkung der Apate selbst geschildert, die dämonische Gestalt also nicht nur intellektuell, sondern wirklich anwesend gedacht und in ein Wechselverhältniss zu den übrigen Personen der Handlung gesetzt. Wir können für diese Art der Darstellung eines

psychologischen Vorgangs ein durchaus treffendes Gegenstück aus der campanischen Wandmalerei anführen.

Auf mehreren Darstellungen der von Theseus verlassenen Ariadne sehen wir hinter der aus dem Schlafe auffahrenden und entsetzt dem davonsegelnden Schiffe des Theseus nachblickenden Ariadne eine dämonische Gestalt mit scharfmarkirtem Gesicht und Fledermausflügeln. Sie legt ihr die Hand auf die Schulter, indem sie mit der andern auf das enteilende Schiff hinweist; offenbar hat sie die Ariadne erweckt, um ihr das Trostlose ihrer Lage zu zeigen. (Helbig: Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens. Nr. 1227—1231.) Dieselbe Figur entfernt sich auf einem anderen Bilde in entgegengesetzter Richtung zu dem nahenden Dionysos, indem sie betroffen die Rechte erhebt. (Nr. 1240.) Wir erkennen in dieser Gestalt mit Sicherheit die Versinnlichung eines psychologischen Vorgangs. Ariadne wacht, von ahnender Sorge geängstigt aus unruhigem Schlafe auf, in dem Augenblick als das Schiff des treulosen Geliebten von dannen segelt. Dies versinnlicht die Flügelgestalt, welche wir am passendsten als personificirte Sorge (*Μέριμνα*) bezeichnen können. Beim Nahen des Gottes, welcher der Trauernden in seiner Liebe einen reichen Ersatz für Theseus bietet, muss die düstere Gestalt der Sorge entweichen[1]).

Wir dürfen aus dieser Analogie in den Produkten der Vasen und der campanischen Wand-Malerei den Schluss ziehen, dass das in den angeführten Wandgemälden vorliegende Darstellungsprincip einer früheren Zeit angehört. (Vgl. Helbig Unters. p. 219.) Andererseits erhalten wir durch diese Bilder eine

[1]) Schon im Text zu Pitture d'Ercolano II, 15 (Helbig 1228) ist die Benennnng Cura vorgeschlagen. Vgl. Helbig, Untersuchungen etc. p. 219. Die Bezeichnung *Μέριμνα* scheint noch mehr der Situation zu entsprechen, als die von Helbig vorgeschlagene sehr ähnliche *Μετάνοια*.

Andeutung, in welcher Weise auch die Kunstmalerei einer gewissen Zeit (um und nach Alexander) Personifikationen psychologischer Affekte geschaffen hat.

Schliesslich haben wir noch ein wichtiges Moment für die Beurtheilung der von uns behandelten Gestalten zu würdigen: die Provenienz der betreffenden Vasenbilder. Es kann nicht zufällig sein, dass alle Darstellungen mit Personifikationen psychologischer Affekte sich auf Vasen von unteritalischem Fundort nicht nur, sondern auch von deutlich ausgesprochener lokaler Technik finden. Allem Anschein nach sind die Darstellungen dieser Vasen (Scenen der Tragödie, Darstellungen der Unterwelt, und des Todtenkultus, oder weichlich und üppig behandelte Liebesscenen der Götter und Menschen)[1]) mit Bezug auf die sepulkrale Bestimmung derselben gewählt. Es liegt nahe, in denselben die Hinweisung auf ein strenges Gericht nach dem Tode, die strafende Gerechtigkeit der Götter und das Schicksal des Menschen im Allgemeinen, sowie andrerseits die Belohnung der Guten durch ein sinnlich-genussreiches Leben im Jenseits zu sehen. (vgl. Helbig, Untersuchungen p. 233.)

Die Personifikationen psychologischer Affekte gehören zu den für diesen Ideenkreis besonders charakteristischen Anschauungen der Tragödie.

Eine interessante Vergleichung in Bezug auf lokal italische, aber in Form und Inhalt auf griechischen Quellen beruhende Kunstübung bieten die Darstellungen der etruskischen Urnen dar. Auch diese sind vorwiegend der Tragödie entlehnt und auch auf ihnen finden wir in reicher Zahl weibliche Dämonen von ganz ähnlicher Bedeutung wie die von uns als Apate bezeichneten Gestalten der unteritalischen Vasenmalerei. Un-

---

[1]) Vgl. O. Jahn: Einleitung p. CCXVIII ff.

gesucht ergiebt sich diese Deutung bei Scenen, welche, wie die von uns behandelten Apate-Darstellungen, einen Moment zur Anschauung bringen, dessen Wichtigkeit in den verderblichen Folgen liegt und der desshalb als durch dämonische Einwirkung herbeigeführt erscheinen kann[1]). Bei dem allgemeinen Charakter der etruskischen Kunst kann es uns nicht Wunder nehmen, dass auch die Bedeutung dieser Gestalten, welchen ursprünglich gewiss ein tieferer Sinn beizulegen ist, in anderen Darstellungen völlig verflacht ist[2]).

Nicht unmöglich ist es, dass wir in dieser merkwürdigen Analogie das Resultat eines von Unteritalien aus auf die spätere etruskische Kunst geübten Einflusses zu erkennen haben. Die Vervollständigung des augenblicklich noch zu spärlich vorliegenden Materials (zunächst durch Vollendung des Brunnschen Urnen-Werkes) erlaubt vielleicht die weitere Ausführung und sichere Basirung dieser für jetzt nur vermuthungsweise ausgesprochenen Beobachtnng.

Wir haben die Personifikationen psychologischer Affekte nunmehr nach allen Seiten hin betrachtet. Der Zweck unserer Arbeit ist erreicht, wenn es uns gelungen ist, einen Beitrag zu liefern für die Beurtheilung der Auffassungsweise der späteren Vasenmalerei überhaupt und speciell der in Unteritalien nnter eigenthümlichen, lokalen Einflüssen geübten.

[1]) Wiedererkennung des Paris (Brunn, Urne etrusche tav. VII, nr. 14, 15, IX, 21). Einschiffung des Paris und der Helena (XXV, 18). Opferung Iphigenias XXXV XLVII. Tod des Troilos XLIX ff. nr. 4, 5, 11, 12.

[2]) So bei Darstellungen wie Telephos im Griechenlager (Brunn XXVI ff. nr. 2, 4, 14, 16, 17) und Heilung des Telephos (XXXIV).

Druck von Gebr. Unger (Th Grimm), Berlin, Schönebergerstr. 17a.

